



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Thematisierung des Bosnienkrieges 1992 – 1995 in Dušan Jovanovićs
Dramentrilogie „*Balkanska Trilogija*“

Verfasser

Stojan Vavti

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 367

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Slawistik / Slowenisch

Betreuerin / Betreuer:

Univ. -Prof. Katja Sturm-Schnabl

Meiner Mutter Sonja

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung.....	7
1.1 Biografie von Dušan Jovanović.....	9
1.2 Jovanovićs Arbeitsweise.....	19
2 Methodologische Vorgangsweise und theoretisches Instrumentarium.....	22
2.1 Intertextualität zwischen den Dramen der Balanska trilogija und ihren Referenztexten.....	22
2.1.1 Ursprung des Begriffs.....	22
2.1.2 Notizen zur Diskussion des Begriffs der Intertextualität.....	23
2.1.3 Zur Verwendung des Begriffs der Intertextualität in dieser Arbeit.....	24
2.2 Die Darstellung des Krieges in den Dramen der Balkanska trilogija.....	24
2.3 Theatertheoretische, theatergeschichtliche und kompositorische Aspekte.....	25
3 Die einzelnen Dramen der Trilogie im Kontrast zu ihren „Referenztexten“	26
3.1 Erstes Drama – Antigona Antigone – Brudermord und die Belagerung Sarajevos.....	26
3.1.1 Der mythologische Rahmen zur Erinnerung.....	26
3.1.2 Die literarische Bearbeitung des Mythos um Antigone bei den griechischen Klassikern Aischylos, Euripides und Sophokles.....	28
3.1.2.1 Aischylos’ „Sieben gegen Theben“.....	28
3.1.2.2 Sophokles’ Antigone	29
3.1.2.3 Euripides’ Phönizierinnen	31
3.1.3 Jovanovićs Antigona im Kontrast zu den antiken Tragödien.....	32
3.1.3.1 Zu den Auftritten der einzelnen Personen in den verschiedenen Dramen – Vergleich der Personenregister	34
3.1.3.2 Vergleich der zentralen Momente der einzelnen Handlungen.....	34
3.1.3.2.1 Jovanovićs Antigona und Sophokles’ Antigone	35
3.1.3.2.2 Jovanović Antigona und Aischylos’ Sieben gegen Theben	35
3.1.3.2.3 Jovanović Antigona und Euripides’ Phönizierinnen	35
3.1.3.3 Schlussfolgerungen aus den Vergleichen mit den antiken Texten.....	36
3.1.4 Interferenzen mit Dominik Smoles Antigona.....	37
3.1.4.1 Das Personenregister.....	37
3.1.4.2 Der Inhalt.....	37
3.1.4.3 Zur Bedeutung Dominik Smoles Antigona für die Slowenische (Nachkriegs-) Dramatik in der slowenischen Literaturwissenschaft	39

3.1.4.4 Smoles Antigona – Thematisierung eines gesellschaftlichen Tabus zwischen den Zeilen.....	39
3.1.4.5 Parallelen zwischen Smoles und Jovanovićs Antigona.....	40
3.1.5 Jovanovićs Antigona – ein Anti-Kriegs-Drama	41
3.1.5.1 Die einzelnen Figuren und ihre Rolle im Krieg.....	42
3.1.6 Kriegsspezifische Themen.....	47
3.1.6.1 Ein „moderner“ Kriegsschauplatz.....	47
3.1.6.2 Gewalt gegenüber Frauen – Vergewaltigung.....	48
3.1.6.3 Thematisierung der Flüchtlingsproblematik.....	49
3.1.6.4 Konfession, religiöse Identität als „Trennlinie“.....	49
3.1.6.5 Moralische Aspekte, Selbstkritik bezüglich einer etwaigen Schuld.....	49
3.1.6.6 Ursachen für den Krieg.....	50
3.1.6.7 Lösungsansätze.....	50
3.1.6.8 Direkte Kampfhandlungen.....	52
3.1.7 Schlussfolgerungen zu Jovanovićs Antigona.....	53
3.2 Zweites Drama – Uganka korajže Das Rätsel der Courage – Krieg und Geschäft.....	56
3.2.1 Zum Inhalt.....	57
3.2.1.1 Das Personenregister.....	57
3.2.1.2 Die Handlung.....	58
3.2.2 Zum formalen Aufbau - die dramaturgische Komposition	59
3.2.3 Wie Jovanović Figuren aus Brechts Mutter Courage und ihre Kinder in seinem Stück realisiert.....	61
3.2.4 Kriegsspezifische Themen.....	66
3.2.4.1 Flüchtlinge	67
3.2.4.2 Der Verlust nahestehender Personen.....	68
3.2.4.3 Rolle der Medien.....	70
3.2.4.4 Kriegsgefangenschaft und Militärjustiz.....	72
3.2.4.5 Depression, Selbstmord.....	72
3.2.4.6 Körperliche Versehrtheit.....	73
3.2.4.7 Unprofessionelle Einheiten, Alkoholismus, Undiszipliniertheit.....	74
3.2.4.8 Mafiöse Organisationen, paramilitärische Verbände und Zerfall der gesellschaftlichen Integrität, Krieg und Ökonomie.....	75
3.2.4.9 Revanchismus, religiöse und ethnische Identität.....	76
3.2.4.10 Nationalismus und Faschismus als ideologische Ursachen des Krieges.....	76

3.2.4.11 Gestörte Sexualität und Todessehnsucht.....	77
3.2.5 Konkurrierende Theaterkonzepte: Brechts versus Stanislawski.....	79
3.2.6 Schlussbemerkung zum zweiten Drama – Uganka korajže.....	81
3.3 Drittes Drama – Kdo to poje Sizifa Wer singt hier den Sisyphos – Stimme des Gewissens	83
3.3.1 Mythologische Grundlage – Sisyphos.....	83
3.3.2 Zum Inhalt.....	84
3.3.2.1 Personenregister.....	84
3.3.2.2 Die Handlung in drei Teilen.....	84
3.3.3 Interpretationen.....	89
3.3.4 Die Funktion der einzelnen Figuren.....	93
3.3.5 Krieg und Trauma.....	97
3.3.6 Parallelen und Unterschiede zwischen Jovanovičs und Albert Camus' Sisyphos.....	98
3.3.7 Schlussfolgerung.....	103
4 Intertextuelle Aspekte in der Balkanska trilogija.....	104
4.1 Beispiele direkter Zitate – Intertextualität auf mikroperspektivischer Ebene.....	106
4.2 Intertextuelle sowie intermediale Aspekte in Kdo to poje Sizifa.....	110
5 Gedanken zur Form.....	113
5.1 Eine innere Logik der Trilogie.....	113
5.2 Trilogie und Triptychon.....	116
6 Conclusio.....	118
7 Gespräch mit dem Autor	120
8 Povzetek v slovenščini.....	130
9 Zusammenfassung.....	133
10 Abstract.....	134
11 Uraufführungen.....	135
11.1 Antigona.....	135
11.2 Uganka korajže.....	135
11.3 Kdo to poje Sizifa.....	135
12 Literaturverzeichnis.....	136

Vorwort

Ich möchte einleitend meinen Dank an alle Menschen richten, die mich in der Zeit der Entstehung dieser Diplomarbeit begleitet und unterstützt haben. Dazu gehören alle meine FreundInnen und Bekannten, denen ich mit die Arbeit betreffenden Problemen im Ohr liegen durfte und die sich die Arbeit angetan haben mir zumindest Auszüge zu lekturieren und mir inhaltliche sowie formale Denkanstöße und Ratschläge gaben.

Besonderen Dank gebührt meiner Betreuerin Dr. Katja Sturm-Schnabl, die mich durch das gesamte Studium begleitet hat und deren Aufgeschlossenheit und Wissen mich definitiv bereichert haben. Des weiteren gilt besonderer Dank Dr. Lado Kralj, den ich während seiner einjährigen Gastprofessur an der Universität Wien kennenlernen durfte und der mir die slowenische Dramatik näherbrachte, sowie in vielen persönlichen Gesprächen motivierend auf mich wirkte. Über Lado Kraljs Vermittlung war es mir möglich, ein persönliches Gespräch mit dem Autor und Dramatiker Dušan Jovanović zu führen, auch ihm soll hier ein Wort des Dankes für die Bereitschaft zu diesem Gespräch ausgesprochen werden.

Im Besonderen möchte ich meiner Mutter Sonja danken, die mich mein ganzes Studium, mein ganzes Leben lang unterstützt und gefördert hat und der ich einen großen Teil dessen verdanke, was ich jetzt bin. Auch meinem „sozialen Vater“ und gutem Freund Walter Oberhauser möchte ich an dieser Stelle für intellektuelle Impulse und Anregungen danken, für seine Gesellschaft und seine motivierenden Worte. Ganz besonderer Dank gilt Burnie und Miška, die beide bereit waren die ganze Arbeit durchzulesen, zu kommentieren und zu korrigieren.

Stojan Vavti

Wien, 9. Jänner 2012

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit stellt eine Untersuchung der Dramentrilogie *Balkanska trilogija* des slowenischen Autors und Dramatikers Dušan Jovanović dar. Die in der Trilogie enthaltenen Dramen sind während und kurz nach dem Bosnienkrieg respektive dem Jugoslawienkrieg zu Beginn der 1990er Jahre entstanden. Sie haben unter anderem den Krieg und den Zerfall des Staates zum Thema und stellen verschiedene Momente des Krieges aus verschiedenen Perspektiven dar.

Es soll hier zunächst die gewählte Vorgangsweise vorgestellt werden. Das Verhältnis der in der Trilogie enthaltenen Dramen zu anderen Werken der Literaturgeschichte legt eine komparatistische Vorgangsweise mit diesen – im Folgenden Referenztexte genannt – nahe.

Den theoretischen und methodologischen Überbau bildet also eine kontrastiv-komparatistischen Methode, welche Interferenzen mit anderen Texten aufzeigen soll. In diesem Prozess sollen intertextuelle Aspekte herausgeschält werden. In einem eigenen Kapitel werden mehr oder weniger direkte Zitate und Anspielungen angeführt, um die Verschiedenheit dieser Verweise zu illustrieren.

Diese vergleichende Analyse macht quantitativ den größten Teil der Arbeit aus. Aus mehreren Gründen ist es notwendig, den vergleichenden Zugang den einzelnen Dramen der Trilogie anzupassen; das bedeutet, dass der Prozess des kontrastiven Vergleichs je nach Drama leicht modifiziert werden muss. Warum dies erforderlich ist, lässt sich relativ einfach damit erklären, dass die einzelnen Dramen jeweils in einem besonderen Verhältnis zu ihren Referenztexten stehen. Die Analyse dieses jeweils besonderen Verhältnisses fordert eine Adaption des analytischen Prozesses bei jedem Drama, die hier zur Veranschaulichung kurz skizziert werden soll..

Das erste Drama – *Antigona* – behandelt den klassischen griechischen Mythos der Antigone, welcher bereits in der Antike von drei Autoren aufgegriffen und literarisch bearbeitet wurde. Die wohl berühmteste dieser drei antiken Tragödien – die *Antigone* des Sophokles – wurde im Laufe der Literaturgeschichte etliche Male von verschiedensten AutorInnen in eigenen Dramen literarisch neu realisiert. Es existieren also verschiedenste Varianten dieses Stoffes. Auch vom slowenischen Dramatiker Dominik Smole, dessen gleichnamiges Drama *Antigona* eine Sonderstellung innerhalb der slowenischen Dramengeschichte innehat, wurde der Stoff der Antigone verarbeitet. Bei diesem ersten Drama der Trilogie Jovanovićs wird ein Vergleich mit den oben aufgezählten antiken Klassikern vorgenommen. Wegen der Relevanz von Smoles *Antigona* für die slowenische Literaturgeschichte müssen auch Interferenzen mit diesem besprochen werden.

Das zweite Drama – *Uganka korajže* – beschäftigt sich mit einem ebenfalls zur Klassik zählenden kanonisierten Dramentext. Im Vergleich zum ersten Drama der Trilogie, das insgesamt mit vier

Dramen verglichen wird, muss hier nur das Verhältnis zwischen zwei Dramen besprochen werden. Aufgrund der Komposition ist dieses Verhältnis um einiges komplexer. Jovanović lässt in seinem Stück eine Theatergruppe Bertold Brechts Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* proben. Dieses Drama von Brecht stellt gleichzeitig den Referenztext dar. Auf Grund dieser Konstellation besteht ein diskursives und dialogisches Verhältnis zwischen den beiden Texten. Der Kunstgriff des „Stückes im Stück“ gibt Jovanović die Möglichkeit, seine Gedanken über die Grenzen des Theaters, also die Aufgaben, Möglichkeiten, aber auch Unzulänglichkeiten des Theaters als künstlerisches Medium zu artikulieren. Gleichzeitig transponiert Jovanović gewissermaßen das Brechtsche Stück in die Gegenwart, was anhand der auftretenden Figuren aufgezeigt werden kann.

Das dritte Drama – *Kdo to poja Sizifa?* – ist laut Untertitel ein „musikalisches Drama in drei Teilen“. Es hat im Unterschied zu den ersten beiden Texten der Trilogie keinen Damentext als Vorlage. Als Analogie zum ersten Drama der Trilogie haben wir es bei der Vorlage zu diesem Drama ebenfalls mit einer Figur aus der griechischen Mythologie zu tun. Davon kündigt bereits der Titel. Als möglicher Referenztext lässt sich ein belletristisch-philosophischer Hybride, nämlich Albert Camus' *Der Mythos des Sisyphos*, heranziehen. Zwischen Jovanovićs Drama und dem essayistischen Werk zur Camus'schen Philosophie des Absurden lassen sich einige Parallelen ziehen. Der Vergleich der beiden Texte unterscheidet sich jedoch aufgrund der unterschiedlichen Genres qualitativ vom Vergleich der ersten beiden Texte der Trilogie mit ihren Referenztexten. Das dritte Drama ist das am schwierigsten zu fassende der Trilogie. Er ist im Vergleich zu den beiden anderen in seiner Konsistenz noch freier und diffuser. Einige der zahlreichen traumartigen Passagen, sowie Szenen, in denen kein Wort gesprochen und das Geschehen nur in Regieanweisungen erläutert wird, werden angeführt, um eine Vorstellung davon zu vermitteln. Bei diesem Drama sollen nicht nur intertextuelle, sondern intermediale Aspekte untersucht werden. Dies lässt sich damit begründen, dass es wie bei den ersten beiden Dramen eine Fülle von Anspielungen gibt, bei diesem jedoch vermehrt auch Anspielungen auf Filme und die bildende Kunst vorkommen.

Während der Beschäftigung mit Jovanovićs literarischem Schaffen versprach die Lektüre seines Essaybandes *Paberkni | Die Nachlese* besonders aufschlussreich für die Interpretation und das Verstehen der Dramen der *Balkanska trilogija* zu sein. Es kann grundsätzlich angenommen werden, dass der Bosnienkrieg und der Zerfall Jugoslawiens für Jovanović persönlich einschneidende Momente darstellen. Diese Annahme bestätigt sich bei der Lektüre von Essays aus dem oben erwähnten Essayband. Des Weiteren schöpft die einleitende Biografie vor allem aus einem Essay in diesem Sammelband. Der Titel des Essays lautet *Kaj sem Zdaj – skica za avtobiografijo | Was bin ich nun – Skizze für eine Autobiografie* und weist schon im Titel auf die darin thematisierte Frage

nach Identität hin.

Neben biografischen Angaben reflektiert Jovanović in diesem Essay seine Identität, Identität an sich und Probleme bezüglich einer „nationalen Identität“, welche sich durch den Zerfall Jugoslawiens in einzelne Nationalstaaten aufdrängten.

Unter Bezugnahme auf Essays dieser Sammlung wird hier neben der Rekonstruktion der Biografie des Dramatikers auch versucht der Frage nachzugehen, welche persönliche Motivation Jovanović hatte die Dramen der Trilogie zu schreiben und wieso er dafür mythologische Vorlagen respektive klassische Texte verwendete.

Seine Arbeitsweise und Technik wird ebenso besprochen, wie Einsichten in Zusammenhänge zwischen seiner Biografie und seiner Arbeitsweise artikuliert werden.

Auf zwei wesentliche Momente in Jovanovićs Arbeitsweise soll noch hingewiesen werden. Eines kann in folgende Formel gegossen werden: Jovanović verwendet Humor als Strategie, um über Unsägliches nicht schweigen zu müssen. Dies trifft auf alle Dramen der Trilogie, aber auch auf frühere Arbeiten zu. Humor diente literarischen Dissidenten häufig als strategisches Vehikel, um Kritik äussern zu können.

Das zweite, für Jovanović typische Merkmal ist eine gewisse Fragmentarität seiner Dramen. Diese ist in seinem gesamten Werk, also auch bei den Dramen der *Balkanska trilogija* | *Balkan Trilogie* zu finden.

Im Rahmen der Recherchen wurden mir von der Dokumentationsstelle des Slowenischen Nationaltheaters Videomitschnitte der Premieren der ersten beiden Dramen der Trilogie zur Verfügung gestellt. Diese Mitschnitte der Inszenierungen stimmten mit dem „Film im Kopf“, der sich beim Lesen der Texte abspielte, nicht wirklich überein. Nicht nur aus diesem Grund habe ich die Entscheidung getroffen, mich in dieser Arbeit ausschließlich mit den Texten zu beschäftigen und die Inszenierung betreffende Momente nur am Rande zu erwähnen. Am Ende der Arbeit sind Angaben zu den Uraufführungen aufgelistet. Aus der Perspektive eines in Wien Lebenden ist interessant, dass das früheste Drama der Trilogie – die *Antigona* – 1993 in Wien im Rahmen der Wiener Festwochen in einer Koproduktion mit dem Slowenischen Nationaltheater Drama Ljubljana Uraufgeführt wurde.

1.1 Biografie von Dušan Jovanović

Biografische Eckdaten

Dušan Jovanović kommt am 1. Oktober 1939 in Belgrad auf die Welt. Nach der Trennung seiner Eltern zieht er 1951 mit seinem Vater nach Ljubljana. Er studiert Englisch und Französisch an der philosophischen Fakultät Ljubljana. Nach dem Abschluss des Studiums 1965 studierte er Regie an

der Akademie für Radio, Film und Fernsehen (AGRFT), ebenfalls in Ljubljana, wo er ab 1989 bis zur Pensionierung den Lehrstuhl für Regie innehat.

Jovanović war Mitbegründer zahlreicher Treatergruppen, darunter das *Študentsko aktualno gledališče* (ŠAG) | *Aktuelles studentisches Theater*, das Theater *Pupilja Ferkeverk* und auch das Theater *Glej* | *Schau*. Von 1978 bis 1987 war er Leiter des *Slovensko mladinsko gledališče* (SMG) | *Slowenisches Jugendtheater*. Als Gastprofessor hielt er an Akademien in Sarajevo, Belgrad und New York Vorlesungen. Er führte Regie bei über 100 Theateraufführungen und ist immer noch als Regisseur aktiv. Dušan Jovanović lebt und arbeitet in Ljubljana.

Biografie laut eigener Angaben

Wie bereits erwähnt, ist Jovanović auch als Essayist aktiv. Im 1996 erschienen Essayband *Paberk* hat er eine Art experimenteller Autobiografie unter dem Titel *Kaj sem zdaj?* | *Was bin ich jetzt?* mit dem Untertitel *Skica za avtobiorafijo* | *Skizze für eine Autobiografie* veröffentlicht. Die Informationen der folgenden Zeilen sind dem erwähnten Aufsatz entnommen. Dieses intime Essay bietet einen persönlichen Einblick in das bewegte Leben des Autors. Es ist, dem Genre des Essays entsprechend, nicht so umfassend und detailreich, wie es von einer ausgedehnten Autobiografie erwartet werden könnte. Trotzdem ist es durchaus aufschlussreich und im Vergleich zu trockenen lexikalischen biografischen Angaben lebendig, wobei es einen persönlichen Einblick in sein Leben bietet.

Wie schon im Titel angedeutet, ist dieses Essay eine Skizze. Neben biografischen Angaben und Anekdoten aus dem Leben wird hier auch der durch den Zerfall Jugoslawiens ausgelösten Frage nach nationaler Identität nachgegangen. Diese Frage ist nicht unwesentlich, wenn man den persönlichen Zustand des Autors zur Entstehungszeit der ersten beiden Dramen der Trilogie verstehen möchte. Die Frage nach der (nationalen) Identität bekommt durch den Zerfall Jugoslawiens neue Aktualität. Es ist klar, dass Jovanović bezüglich dieser Frage kein Einzelfall war. Die Komplexität dieses Problems besteht unter anderem darin, dass es sich im Falle Jugoslawiens um einen deklarierten Vielvölkerstaat handelte, welcher mitunter das Ziel der Herausbildung einer transnationalen „Jugoslawische Identität“, einer Jugoslawischen Nation verfolgte.

Das Essay ist – wie auch die Dramen der Trilogie – direkt nach dem Ausbruch des Krieges entstanden und thematisiert diesen auch. Im Essay geschieht die Thematisierung jedoch politischer und polemischer, weniger künstlerisch als in den Dramen. Um die kriegsbedingten Schwierigkeiten die eigene Identität betreffend und die Komplexität dieses Themas zu illustrieren, holt Jovanović genealogisch weit aus und beginnt seine autobiografische Erzählung bei seinen Großeltern. Da

Jovanović von sich in der dritten Person schreibt, bekommt das Essay einen künstlerischen Charakter.

Die literarische Qualität des Essays wird in dieser Betrachtung jedoch nicht als Grund angesehen, die in dieser autobiografischen Skizze beschriebenen Situationen und Begebenheiten im Bereich des Fiktiven zu verorten und ihnen so jegliche Faktizität abzusprechen. Ganz im Gegenteil, soll sein Essay hier als wertvolle Quelle der Erinnerung des Autors dienen.

Jovanovićs Großmutter väterlicherseits hieß Ana Hrisafidu und war Griechin aus Athen, während sein Großvater Rista Jovanović ein Serbe aus dem Kosovo war und als Übersetzer für das serbische Konsulat in Istanbul arbeitete. Sein Vater Ljubomir kam mit seinem Zwillingsbruder als viertes, respektive fünftes Kind der beiden zur Welt. Kurz vor dem Ausbruch des Balkankrieges 1912 zog die Familie aus der Türkei nach Serbien.

Im Geburtsjahr von Dušan Jovanović heiratet sein Vater Ljubomir Emilija Geber, die Tochter des Lokomotivführers Ferdinand Geber aus Osijek und Marija Zelenkos. Marija Zelenko – Dušan Jovanovićs Großmutter mütterlicherseits – hatte kroatische und deutsche Wurzeln, der Mädchename ihrer Mutter war Schtickl. Emilija Geber war ein Jahr älter als Ljubomir Jovanović. Im selben Jahr kam in Belgrad ihr gemeinsamer Sohn Dušan zur Welt.

Jovanović weist auf die ethnische Diversität seiner „familiären Wurzeln“ hin, sieht sich selbst als Jugoslawen und meint, wenn er versuchen müsste, seine Identität mit einem einzigen Wort zu beschreiben, wäre nach „Jugoslawe“ die beste Antwort „Bastard“. (JOVANOVIĆ 1996: 175)

Spätestens an dieser Stelle wird klar, worauf es Jovanović ankommt: auf die Frage nach der eigenen Identität. Bereits der Untertitel *Kaj sem zdaj? | Was bin ich jetzt?* verweist mit ironischem Unterton auf die Identitätsfrage. Sein eigentliches Problem ist, dass er sich Zeit seines Lebens als Jugoslawe verstanden hat und eben diese Identität ist in den Nationalstaaten, die aus dem Zerfall hervorgehen, plötzlich „unmöglich“ geworden.

Biografisch geht es im Essay mit Erinnerungen aus Jovanovićs Kindheit weiter. Er erinnert sich an die Arretierung des Zwillingsbruders seines Vaters, der als Fabriksarbeiter bei Phillips gearbeitet und PartisanInnen mit technischen Material für den Widerstand versorgt hatte, weswegen er letztendlich hingerichtet worden war. Sein Vater Ljubomir ging in Belgrad in den Untergrund, Dušan verbrachte die meiste Zeit des Krieges mit seiner Großmutter Ana in Kellern in Belgrad, zeitweise war er auch bei seiner Tante Zora in Skopje, die mit dem Makedonier Georgij verheiratet war. Georgij wurde vom bulgarischen Geheimdienst eingesperrt und im Gefängnis derart verprügelt, dass er davon nie wieder vollständig genesen konnte und sein ganzes Leben körperlich

eingeschränkt bleiben sollte. Dušan thematisiert diesen Vorfall in seinem erfolgreichen Drama *Osvoboditev Skopja* | *Die Befreiung von Skopje*.

Seine Eltern trennten sich 1945, seine Mutter heiratete einen reichen Makedonier. Dieser war spielsüchtig und erhängte sich später, weil er beim Spielen alles verloren hatte. Sein Vater heiratete die Slowenin Pavla Traven¹ aus Ljubljana. Pavlas Bruder wurde 1948 vom Informbüro² auf den Goli Otok³ verbannt und erst acht Jahre später wieder freigelassen. Dies wird von Dušan im Drama *Karamazovi* verarbeitet. Dušan hatte als Einzelkind sehr gelitten und freute sich über die beiden Schwestern, die aus dieser Ehe hervorgingen. Die ältere Schwester Marta kam in Belgrad auf die Welt und wurde orthodox getauft, die jüngere, Darinka, kam zwei Jahre später in Ljubljana auf die Welt und wurde katholisch getauft. Marta blieb jedoch nicht orthodox, weil Pavlas Mutter die vierjährige im Geheimen in die Kirche des heiligen Peter gebracht hatte und sie dort katholisch taufen ließ.

1963 trennte sich Ljubomir von Pavla, und heiratete die Makedonierin Lenka. Zur selben Zeit zog Dušan von Zuhause aus. Die ältere seiner Schwestern litt unter der Stiefmutter und kam mit Hilfe von Dušans Professor für englische Literatur des 18. Jahrhunderts nach England. Dort heiratete sie einen Mexikaner, der später in Mathematik und Physik promovierte und mit dem sie eine Tochter, Nataša, haben sollte. Dušans jüngere Schwester brach ihr Architekturstudium ab und heiratete den slowenischen Rom Cveto Alič, ihr Kind sollte Primož heißen.

Dušan verliebte sich in Vida Zei, die er später auch heiratete. Vidas Mutter wurde in Maribor geboren und hatte tschechische und slowenische Vorfahren, ihr Vater kam aus Triest. 1964 heirateten Dušan und Vida, die Trauzeugen waren Andrej Inkret und dessen spätere Frau Franka Tomšič. Andrej Inkret folgte Josip Vidmar als wichtigster slowenischer Theaterkritiker nach. Josip Vidmar war wiederum derjenige, der 1943 in Jajce Josip Broz Tito als Vorsitzenden des *Antifaschistischen Rates der Nationalen Befreiung* (AVNOJ) vorgeschlagen hatte.

Bevor Dušan und Vida heirateten, flog Vida noch nach New York. Dort wollte sie einem ehemaligen Nebenbuhler ihre Entscheidung mitteilen, Dušan heiraten zu wollen. Als später ein Freund dieses Mitstreiters Vida besuchte, kam es (vermutlich aus Eifersucht, so Jovanović) zu einer körperlichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern. In dieser Situation verletzte Dušan seinen Gegner mit einem Messer und wurde zu sechs Monaten bedingter Haftstrafe verurteilt. Noch

1 Jovanović verwendete das Pseudonym O.J. Traven bei seinem Drama *Ekshibicionist*

2 Informationsbüro der kommunistischen Partei

3 Goli Otok | in etwa: Nackte Insel: ist eine Insel in der Adria zwischen der Insel Rab und dem kroatischen Festland. 1946 wurde die Insel in ein Hochsicherheitsgefängnis umgewandelt in dem vor allem politische Gegner als Gefangene inhaftiert wurden. Neben einigen überlebenden Faschisten waren dies vor allem als Stalinisten bezeichnete politische Gegner, die nach dem Bruch zwischen Tito und Stalin noch immer Anhänger der Kominform waren.

vor der offiziellen Verkündung wurde dieses Urteil dazu verwendet, um auf Tomaž Šalamun⁴, mit dem Jovanović bei der letzten Ausgabe der Dissidentenzeitschrift *Perspektive* zusammenarbeitete, Druck auszuüben und ihn moralisch zu diskreditieren. Zur selben Zeit lag Dušans Drama *Norci | Narren* bei ideologischen Kommissionen in Begutachtung.

1965 kam Vidas und Dušans gemeinsamer Sohn Saša auf die Welt. Im selben Jahr reisten die beiden nach Nancy in Frankreich auf ein Theaterfestival, bei dem das Stück *Veseloigra v temnem | Lustspiel im Dunklen* des slowenischen Dramatikers Dominik Smole aufgeführt wurde und bei dem Dušan Regie führte. Nach der erfolgreichen Aufführung sorgen die beiden dafür, dass die Gruppe die Heimreise antrat, sie selbst jedoch fuhren nach Paris, um den Professor der Komparatistik Dušan Pirjevec⁵ zu besuchen. Eines Abends, als sie gemeinsam durch die Pariser Straßen spazierten, blieb Pirjevec vor einem Haus stehen, in dem hinter erleuchteten Fenstern eine Silhouette unruhig hin und her schritt. Er deutete mit dem Finger und sagte: „Da ist Jean-Paul Sartre.“ [übers. d. A.] (JOVANOVIĆ 1996: 169)

Im Herbst 1965 musste Jovanović seinen Präsenzdienst leisten. Es gelang ihm nicht, sich militärische Mühen zu ersparen, indem er beim städtischen Theater von Banja Luka arbeitete. Seine Frau Vida und Sohn Saša waren zu dieser Zeit in Accra bei Vidas Vater, der für die FAO⁶ ein Fischereiprojekt in Ghana organisierte. Vidas Vater schickte Jovanović Fotografien von nackten schwarzen Frauen, die Dušan geschickt mit den Soldaten für kleinere Gefälligkeiten wie Gewehre oder Schuhe reinigen oder auch für die Übernahme von Nachtdiensten eintauschte. Wegen dieser Fotografien und der Briefe aus dem Ausland (er vermutet auch ein Dossier über sich bei der Udba⁷) erhielt er seiner Meinung nach eine Sonderbehandlung. Es gelang ihm, sich vor allen Verstrickungen durch auf ihn angesetzte „Provokateure“ zu schützen.

Nach dem abgeleisteten Präsenzdienst lebte die junge Familie in Ljubljana, ihre Nachbarn waren Vidas Schwester Lada, deren Mann Lado Kralj und ihre Tochter Breda. Das Haus war ständig voller Gäste, es wurde über Kunst diskutiert und gesungen. Unter anderem waren oft Mitglieder der avantgardistischen literarischen Gruppe OHO⁸, Marko Pogačnik und Milenko Matanović sowie David Nez zu Gast. Jovanović beschreibt diese Wohnung als schicksalhaft. Alle Ehepaare, die dort geschlafen hatten, hätten sich später getrennt, einige der Gäste seien später in psychischer Behandlung gewesen, manche hätten sich sogar das Leben genommen.

4 Šalamun saß zu der Zeit wegen seines parodistischen Gedichtes *Duma 64* im Gefängnis

5 Dušan Pirjevec (1921 – 1971) war ein wichtiger slowenischer Literaturtheoretiker und Literaturhistoriker, der Herausgeber und Mitherausgeber der (Literatur-) Zeitschriften *Sodobnost | Gegenwart*, *Slavistična revija | Slawistische Revue* und *Znamenja | Zeichen* war.

6 FAO: Food and Agricultural Organisation der Vereinten Nationen

7 Udba: Uprava državne bezbednosti | Jugoslawischer Staatssicherheitsdienst

8 OHO - slowenische Künstlergruppe, die 1966 bis 1971 tätig war und Literaten bildende und andere Künstler vereinigte. Der Name stellt die Fusion der slowenischen Begriffe *oko | das Auge* und *uho | das Ohr* dar.

Nach der Trennung von Vida zog Jovanović mit Milena Zupančič nach Bohinjska Bela wo auch Milenas Mutter lebte. Sie war Partisanin, Kommunistin und ging auch in die Kirche. Der Vulgoname des Hauses ist „pri Šilerju“ | „Beim Schiller“. Betka, Milenas Mutter, war bekannt dafür, einen vorzüglichen Obstschnaps zu brennen. Seine positive gesundheitliche Wirkung können viele Besucher aus dem slowenischen und jugoslawischen künstlerischen Umfeld bestätigen. (vgl. JOVANOVIĆ 1996: 173)

Jovanović als Jugoslawe

Die hier angeführten Details zu Jovanovićs Leben sind dem Essay *Kaj sem zdaj? Skica za avtobiografijo* | *Was bin ich jetzt? Skizze für eine Autobiografie* aus dem Essayband *Paberki* (S 166 – 178) entnommen. Es ist auffällig wie oft der Autor auf die Herkunft der Leute und Freunde, die er beschreibt, in seinem Essay hinweist. Sobald jemand einen nicht-slowenischen Elternteil hat, wird dieser angeführt. Es geht also in dieser autobiografischen Skizze neben den autobiografischen Elementen auch um das Aufzeigen einer kulturellen und ethnischen Diversität in Jugoslawien. Der jugoslawischen Identität ist mit dem Beginn des Krieges und dem Zerfall des Staates plötzlich die Grundlage entzogen worden. Die Nationalisten, Irredentisten und Betreiber „ethnischer Reinheitspolitik“ sahen im Jugoslawismus ein großes Übel.

Das Essay wird diesbezüglich auch als Schrift gegen die absurde Vorstellung einer ethnischen Reinheit, gegen einen nationalistischen/faschistoiden Reinheitsgedanken und Reinheitsbegriff verstanden. Die Frage nach einer reinen ethnischen Identität ist an sich schon absurd und irrational, da sich Menschen immer „vermischt“ haben und es oft gar nicht notwendig ist, Generationen zurück zu gehen, um dafür Belege zu finden. Dies versucht Jovanović mit dem Aufzeigen seiner weit verzweigten Genealogie zu illustrieren. Vorstellungen von ethnischer, kultureller, nationaler (etc.) Reinheit können nur Konstrukte sein. Im Anhang zum Essay schreibt Jovanović einen Kommentar zur Skizze.

Zgodba te avtobiografske skice je zgodba o multikulturalni družbi. Mešani zakoni, skupni kulturni prostor, mednacionalna prijateljstva. Dušan je delal v Ljubljani, v Mariboru, Celju, Novi Gorici (Slovenija), pa tudi Zagrebu, Dubrovniku (Hrvaška), Sarajevu, Zenici (Bosna), Beogradu, Subotici in Novem Sadu (Srbija). Države v kateri se je vse to zgodilo, ni več, tiste, v kateri bi se to lahko zgodilo, pa morda nikoli več ne bo.⁹ (JOVANOVIĆ 1996: 174)

So kann das Essay also unter anderem auch als Trauerbrief auf den Zerfall jenes Staates gelesen werden, in dem Jovanović den größten Teil seines Lebens verbracht hatte. Der Titel des Essays

9 Die Geschichte dieser autobiografischen Skizze ist die Geschichte einer multikulturellen Gesellschaft. Gemischte Ehen, ein gemeinsamer Kulturraum, internationale Freundschaften. Dušan arbeitete in Ljubljana, in Maribor, Celje, Nova Gorica (Slowenien), aber auch in Zagreb, Dubrovnik (Kroatien), Sarajevo, Zenica (Bosnien), Belgrad, Subotica und Novi Sad (Serbien). Der Staat in dem dies alles geschehen war, existiert nicht mehr, den Staat, in dem soetwas wieder geschehen wird können, wird es vielleicht nie wieder geben. (übers. d. A.)

selbst weist mit der Frage: Was bin ich jetzt? auf eine fundamentale persönliche Erschütterung hin. Dies liegt vor allem daran, dass sich Jovanović zeitlebens als Jugoslawe verstand und sich, wenn er gefragt wurde, stets als Jugoslawe deklariert hat. Er vermittelt durch die Schriften die Gefühle jener Menschen, die sich bei Volkszählungen zeitlebens als JugoslawInnen deklarierten und die sich bei erneuten Volkszählungen in einer Situation wiederfinden, in der sie sich zwar ethnisch-national deklarieren müssen, das Kästchen mit „Nationalität: Jugoslawisch“ jedoch nicht mehr auf dem Zettel steht.

V rubriko s naslovom „narodnost“ sem vedno nekako z olajšanjem zapisal „Jugoslovan“. To ni bila posledica neke unitarne ideologije ali državlanskega patriotizma, ampak preprostega dejstva, da na tako zastavljeno vprašanje drugače ne bi mogel odgovoriti z eno samo besedo. Drugi najboljši odgovor z eno besedo bi bil bastard.¹⁰ (JOVANOVIĆ 1996: 175)

Jovanović war sich schon früh der Tatsache bewusst, dass er keine ethnisch singuläre Identität haben kann. Es soll an dieser Stelle nochmals gesagt werden, dass wir hier die Auffassung vertreten, dass „singuläre Identitäten“ grundsätzlich fragwürdig sind, weil sie durch Exklusion persönlicher, biografische, et.al. Aspekte, die sich mit der „singulären Identität“ nicht vereinigen lassen entstehen und eben diesen Ausschluss notwendigerweise realitätsferne Konstrukte sind.

Eine Großmutter, die Griechin war und eine, die halb Deutsche, halb Kroatin war sowie ein kroatischer und ein serbischer Großvater machen das Dilemma bei einem Deklarationszwang (etwa bei Volkszählungen), wie in Jovanovićs Fall, verständlich.

Das Jovanović nicht der einzige Jugoslawe war, der Schwierigkeiten hatte eine ethnische Identität bei Volkszählungen anzugeben (nachdem das Feld „Jugoslawe“ nicht mehr angegeben war) ist unter anderem an dem Phänomen der *izbrisani* | *die Ausgelöschten*¹¹ abzulesen.

Po razpadu Jugoslavije nenadoma ni več bilo materialnega alibija za jugoslovanstvo. Čez noč je postalo sumljiva kategorija, postalo je politično nesprejemljivo, nihče ni več hotel biti Jugoslovan. Praktično nemogoče in celo absurdno se je bilo razglašati za Jugoslovana. Pri ljudskem štetju, denimo, tako opredeljevanje ni bilo več dovoljeno: kajti Jugoslovan, pravijo, ni pripadnik nacije, ampak k večjemu pripadnik neke države, državljan. Seveda ne moreš biti državljan države, ki je ni!¹² (JOVANOVIĆ 1996: 175)

Die Menschen, die sich zur Zeit Jugoslawiens als Jugoslawen verstanden, wurden sich nach dem

10 In die Rubrik mit dem Titel „Nationalität“ habe ich immer mit einer gewissen Erleichterung „Jugoslawe“ eingetragen. Das war nicht die Folge einer Einheitsideologie oder eines staatlichen Patriotismus, sondern der einfachen Tatsache, dass ich auf die so gestellte Frage ansonsten nicht mit einem einzelnen Wort hätte antworten können. Die zweitbeste Antwort in einem Wort wäre Bastard gewesen. (übers. d. A.)

11 *Izbrisani* | *die Ausgelöschten* werden Leute genannt, die es nach der Eigenstaatlichkeit Sloweniens verabsäumten oder sich weigerten die slowenische Staatsbürgerschaft zu beantragen. So wurden sie nachträglich zu „Ausländern“. 2008, 16 Jahre nach dem Entzug jeglicher Staatlichkeit hatten noch immer 18. 305 Personen diesen Status. (vgl.: <http://www.izbrisani.org/> abgerufen am 5.7.2011)

12 Nach dem Zerfall Jugoslawiens gab es plötzlich für den Jugoslawismus kein materielles Alibi mehr. Über Nacht wurde er zur suspekten Kategorie, wurde politisch inakzeptabel, niemand wollte mehr Jugoslawe sein. Es war praktisch unmöglich, sogar absurd sich als Jugoslawe zu proklamieren. Bei der Volkszählung zum Beispiel war eine solche Proklamierung nicht mehr erlaubt: denn ein Jugoslawe, so wurde gesagt, ist kein Angehöriger einer Nation, sondern höchstens ein Angehöriger eines Staates, ein Staatsbürger. Natürlich ist es nicht möglich ein Staatsbürger eines Staates zu sein, der nicht existiert! (übers. d. A.)

Zerfall bewusst, dass es unpopulär war sich als Jugoslawe zu deklarieren. Der Grund dafür war unter anderem, dass dies als Akt der Ablehnung einer nationalen Selbständigkeit interpretiert wurde. So geschah es auch, dass Leute begannen ihre Namen amtlich umzuwandeln, indem sie etwa das weiche „č“, welches in der slowenischen Orthografie nicht existiert, durch ein hartes „c“ ersetzen.

Srbe danes vsi pljuvajo, prezirajo, sovražijo. Očitno postaja, da je to sovraštvo čedalje manj sovraštvo neke politike in čedalje bolj sovraštvo po krvi. - Nomen est omen. Nekateri Srbi, ki so v Sloveniji dobili državljanstvo, so začeli svoje priimke uradno zamenjavati, da bi zabrisali svoje poreklo in se izognili če že ne šikaniranju in provokacijam, potem vsaj temu, da bi jih ljudje ne gledali sumičavo.¹³ (JOVANOVIĆ 1996: 176)

Zu seiner eigenen Identität schreibt Jovanović folgendes:

Jaz konkretno imam priimek in ime, ki sta srbska, kar sicer (kot se iz priloženega vidi) ne ustrza povsem mojemu mešanemu poreklu. Živim v Sloveniji, Jugoslovan torej ne morem biti več, predvsem po kulturni identiteti pa se ne počutim dovolj Srba (ne prakticiram „srbstva“) in se ne bi sprijaznil s tem, da bi me ljudi šteli med čiste Srbe. Čutim, da to z moje strani ne bi bilo čisto pošteno. Pišem v slovenščini, sem slovenski pisatelj, vendar se ne počutim povsem kot Slovenec, zlasti takrat ne, ko prakticiranje „slovenstva“ poudarja svojo Blut und Boden komponento: pa se tudi ne bi tako počutil, ne bi imel pravice izrekati se za Slovence. Nemščine in grščine sploh ne govorim, v tej smeri sploh ne prakticiram nacionalnih občutkov. Tudi na hrvaško struno sem dokaj neobčutljiv. Sem torej neopredeljen? Sem internacionalist? Sem nezaveščen?¹⁴ (JOVANOVIĆ 1996: 176)

Hier betont Jovanović erneut, dass die Frage seiner Identität nicht so einfach zu lösen ist. Zur Zeit Jugoslawiens habe er sich in ganz Jugoslawien zuhause gefühlt. Die Intellektuellen und Künstler Jugoslawiens seien auch nicht national geprägt gewesen, alle verstanden sich, wenn nicht ausschließlich, so doch auch als Jugoslawen. Es ist nachvollziehbar, dass es Leuten, die sich über fünfzig Jahre als Jugoslawen verstehen konnten und verstanden, nicht einfach fällt, plötzlich etwas anderes sein zu müssen. Dass dieses Phänomen selbst im relativ heterogenen Slowenien weit verbreitet ist, zeigt die Tatsache, dass es in Slowenien unzählige Leute gab, die sich weigerten sich national zu kategorisieren.

Zu dieser Zeit beschreibt Jovanović diese Schwierigkeiten wie folgt:

Nasploh se zdi, da je vse preteklost in da sedanost ni nič drugega kot prav na grozljiv način ustavljena slika konca neke preteklosti in trdoživa odsotnost podobe neke možne prihodnosti. Naše biografije in naša življenja so torej presekana na pol: prva polovica pripada preteklosti, druga pa nima prihodnosti.¹⁵

13 Serben werden heutzutage geringgeschätzt, verachtet und gehasst. Es ist offensichtlich, dass der Hass von einem Hass aufgrund der Politik immer mehr zu einem Hass aufgrund des Blutes wird. - Nomen est Omen. Einige Serben, die in Slowenien eine Staatsbürgerschaft bekommen haben, haben begonnen ihre Nachnamen amtlich zu ändern, um ihren Ursprung zu verwischen und wenn schon nicht Schikanen und Provokationen auszuweichen, so zumindest um zu vermeiden, von Leuten argwöhnisch beäugt zu werden. (übers. d. A.)

14 Ich selbst habe einen serbischen Vor- und Nachnamen, was ansonsten (wie aus dem Beigelegten ersichtlich) nicht meiner gemischten Herkunft entspricht. Ich lebe in Slowenien, also kann ich kein Jugoslawe mehr sein, vor allem der kulturellen Identität nach fühle ich mich nicht ausreichend als Serbe (ich praktiziere kein „Serbentum“) und könnte mich nicht damit anfreunden, dass mich Leute als reinen Serben sehen würden, jedoch fühle ich mich nicht vollends als Slowene, insbesondere dann nicht, wenn praktizierendes „Slowenentum“ seine Blut und Boden Komponente betont: ich würde mich so auch nicht fühlen, ich hätte kein Recht mich dazu zu entscheiden, ein Slowene zu sein. Deutsch und Griechisch spreche ich überhaupt nicht, in diese Richtung praktiziere ich überhaupt keine Nationalgefühle. Auch auf meiner „kroatischen Saite“ bin ich relativ unempfindlich. Bin ich also unbestimmbar? Bin ich Internationalist? Bin ich unbewusst? (übers. d. A.)

15 Generell scheint es, dass alles Vergangenheit ist und dass die Gegenwart nichts anderes ist als ein auf eine

Es ist offensichtlich, dass für den Autor der Krieg und der Zerfall Jugoslawiens auch persönlich eine starke Erschütterung bedeutete. Im persönlichen Gespräch sagte er unter anderem:

Dejansko sem jaz imel to državo rad, tudi zaradi tega, ker sem se počutil povsod doma. Tako da so te vojne, kolikor so seveda škodovale, rušile to skupnost, so rušile tudi mene nekako.¹⁶
(vgl. Interview, Kapitel 7)

Es wurde in dieser Biografie neben dem Auflisten biografischer Angaben versucht, den Einfluss des Ausbruchs des Krieges und seine Folgen auf Jovanovičs persönliche Situation sowie sein Schaffen, aber auch die damit im Zusammenhang stehende Frage nach den (Un-)Möglichkeiten einer jugoslawischen Identität in postjugoslawischen Zeiten zu beleuchten. Auch wenn der Zerfall und der Krieg sicherlich einen Einfluss auf Jovanovičs Arbeitsweise zu dieser Zeit hatten, werden die Dramen in dieser Arbeit unter diesem Gesichtspunkt nicht näher untersucht.

Jovanovičs Stellung in der slowenischen Dramatik

Um Jovanovičs Rolle für die zeitgenössische slowenische Dramatik zu beleuchten sei hier gesagt, dass sein Name untrennbar mit dem zeitgenössischen slowenischen Theatergeschehen verbunden ist. Er ist nicht nur als Autor tätig, sondern auch als Regisseur und Produzent, und war in den 1960er und 70er Jahren auch als Initiator neuer Theatergruppen aktiv. Außerdem hatte er jahrelang einen Lehrstuhl an der Akademie für Theater, Radio, Film und Fernsehen in Ljubljana inne. Jovanovič hat dazu beigetragen neue Formen des Theaters und performativer Künste in den slowenischen Kulturbetrieb einzubringen. Somit hat er auch einen Beitrag zur Rezeption moderner westlicher performativer Strömungen geleistet. Auch wenn seine Stücke an den großen Theaterhäusern Sloweniens gespielt werden, sind vor allem viele seiner früheren Arbeiten weit entfernt vom „bürgerlichen Theater“ und der Form nach der Performance und der Intervention näher. Hier soll auf die Zusammenarbeit mit verschiedensten KünstlerInnen im Projekt *Pupilja Ferkeverk* verwiesen werden. Diese stellt für Jovanovič den Einstieg in die performativen Künste dar und wird später im Zusammenhang mit seiner Arbeitsweise noch einmal näher behandelt.

Preise

Dušan Jovanovič erhielt insgesamt zehn Mal den renommiertesten slowenischen Theaterpreis Borštnikova nagrada | Borštnik-Preis. 1975 zweimal für die selbe Produktion des Slowenischen

schauerliche Weise angehaltenes Bild des Endes einer Vergangenheit und der langlebigen Abwesenheit eines Bildes einer möglichen Zukunft. Unsere Biografien und unsere Leben sind also durch die Hälfte getrennt: die erste Hälfte gehört der Vergangenheit an, die zweite aber hat keine Zukunft. (übers. d. A.)

16 Tatsächlich hatte ich diesen Staat gerne, auch deswegen, weil ich mich überall zuhause fühlte. Doch dass diese Kriege, wie sehr sie natürlich auch dieser Gemeinschaft schaden und sie zerstörten, rissen sie irgendwie auch irgendwas in mir ab. (übers. d. A.)

Jugendtheaters | Slovensko mladinsko gledališče (SMG) *Žrtve mode bum-bum* | *Die Opfer der bum-bum Mode* und zwar für die beste Regie sowie für die beste Inszenierung. Jovanović ist auch der Autor des Stückes. 1978 erhielt er den Preis für die beste Inszenierung insgesamt für Rudi Šeligos *Čarovnica iz Zgornje Davče* | *Die Hexe aus Zgornja Davča*, einer Produktion am Slowenischen Volkstheater in Celje | Slovensko ljudsko gledališče Celje; 1979 erhielt er den Preis für die beste Regie bei Ivan Cankars *Kralj na Betajnovi* | *Der König auf der Betajn*, einer Produktion des Stadttheaters Ljubljana | Mestno gledališče Ljubljana; 1980 den selben Preis für die Regie von Schillers *Kabale und Liebe* | *Spletka in ljubezen* am selben Theater, 1987 den Regiepreis für Ivan Cankars *Za narodov blagor* | *Um des Volkes Wohl*, einer Produktion des Ständigen Slowenischen Theaters Triest | Stalno slovensko gledališče Trst. 1989 erhielt Jovanović den Preis für die beste Inszenierung für *Zid jezera* | *Wand, See* am Slowenischen Nationaltheater Drama in Ljubljana. Dieses Drama ist wieder ein eigenes Werk. 1991 erhielt er ebenfalls den Preis für die beste Regie, bei *Don Juan na psu* | *Don Juan am Sand*, wieder einer Produktion des Slowenischen Nationaltheaters Drama und wieder ein Stück das er selbst geschrieben hatte. Im Jahr 2000 erhielt er den Preis für die beste Regie bei Samuel Becketts *Warten auf Godot* | *Čakajoč Godota*, ebenfalls eine Produktion des Slowenischen Nationaltheaters Drama in Ljubljana. Er erhält den Preis für die beste Inszenierung insgesamt für Harold Pinters und Di Trevis' Bühnenfassung des Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* | *Iskanje izubljenega časa* von Marcel Proust, auch eine Produktion des Slowenischen Nationaltheaters Drama in Ljubljana.

Ausserdem erhielt er 1979 den Preis des Prešernov sklad | Prešeren Fonds, zu dessen Vorsitzendem er im Jahr 2005 gewählt wurde. 1990 erhielt er die Prešernova nagrada | den Prešeren Preis. Diese stellt die höchste slowenische Auszeichnung für Kunst und Kultur dar.

Für sein Drama *Osvoboditev Skopje* | *Die Befreiung Skopjes* erhielt er 1982 den Obie Award der New Yorker Theaterkritiker. Er ist Autor mehrerer Drehbücher und Fernsehspielen, sowie circa zwei Dutzend Theaterstücken. Neben seinem einzigen Prosawerk *Don Juan na psu ali Zdrav duh v zdravem telesu* | *Don Juan am Sand oder Ein gesunder Geist in einem gesunden Körper* (1969) ist er in den letzten Jahren auch als Essayist aktiv.

Werke (Auswahl)¹⁷

Dramatik:

1970: *Znamke, nakar še Emilija* | *Briefmarken, worauf noch Emilija*
Norci : zgodovinska igra 63 | *Die Narren : historisches Spiel 63*

¹⁷ Eine vollständigere bibliografische Auflistung ist unter: http://www.sigledal.org/geslo/Dušan_Jovanović zu finden (aufgerufen am 28. November 2011)

1972	<i>Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka</i> <i>Spielt einen Tumor im Kopf und die Verschmutzung der Luft</i>
1977	<i>Osvoboditev Skopja</i> <i>Die Befreiung Skopjes</i>
1988	<i>Zid jezero</i> <i>Wand, See</i>
1989	<i>Jasnovidka ali dan mrtvih</i> <i>Die Hellseherin oder der Tag der Toten</i>
1997	<i>Balkanska trilogija</i> <i>Balkan Trilogie</i>
1998	<i>Klinika kozarcky</i> <i>Klinik Kozacky</i>
2001	<i>Ekshibicionist</i> <i>Der Exhibitionist</i>
Als Essayist:	
1996	<i>Paberki</i> <i>Nachlese</i>
2005	<i>Sobotna knjiga</i> <i>Samstagsbuch</i>
2007	<i>Svet je drama</i> <i>Die Welt ist ein Drama</i>

1.2 Jovanovičs Arbeitsweise

Der bereits öfter erwähnten Essayband *Paberki* enthält ein Essay mit dem Titel *Ena sama flikarija* | *Eine einzige Flickerei* in welchem Jovanović über seine Arbeitsweise schreibt. Wie der Titel bereits vorwegnimmt sieht Jovanović seine Arbeitsweise als Flickwerk, die *Balkanska trilogija* stellt diesbezüglich keine Ausnahme dar. Im Vergleich zu früheren aber auch aktuelleren Dramen kann eine Kontinuität dieser Arbeitsweise festgestellt werden. Die Selbstbezeichnung Flickerei bezeichnet zum einen die Erarbeitung der Dramen, das heißt den Arbeitsprozess von der Idee bis zum fertigen Resultat, zum anderen kann auch das Resultat, in dem die Arbeitsschritte noch nachempfunden werden können, als Flickerei oder Flickwerk bezeichnet werden. Es kann gesagt werden, dass dies ein typisches Merkmal für postmodernes oder postdramatisches Theater ist, in dem ein stringenter Ablauf nicht mehr primäres Ziel ist, in dem Brüche erlaubt, wenn nicht gar gewünscht sind. Silvija Borovnik schreibt in ihrer Antologie *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. Stoletja* | *Die Slowenischen Dramatik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts* Folgendes:

Kot avtor dramskih besedil je Jovanović v šestdesetih letih začel t.i. dramaturgijo fragmentov, ki je govorila, da enovite zgodbe niso več v središču umetnikovega zanimanja. Na njihovo mesto je stopila razdrobljena človekova individualnost, ki je razkrivala prepad med videzom in resnico, v širšem sobesedilu pa krizo vsakršne identitete.¹⁸ (BOROVNIK 2005: 122)

Und tatsächlich zeichnen sich alle im Rahmen dieser Arbeit gelesenen Dramen von Jovanović durch Fragmentarität und Brüche im Handlungsverlauf aus. Dies trifft auch auf die Dramen der *Balkanska trilogija* zu. Einen großen Einfluss auf Jovanovićs Vorstellung von Theaterarbeit hatte laut eigener

¹⁸ Als Autor von Dramentexten begann Jovanović in den sechziger Jahren mit der sogenannten Dramaturgie der Fragmente, deren Postulat war, dass geschlossene Erzählungen nicht mehr im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses standen. An ihre Stelle trat die zersplitterte menschliche Individualität, die die Kluft zwischen dem Anschein und der Wahrheit, in weiterer Folge aber die die Krise jeglicher Identität offenlegte. (übers. d. A.)

Angaben die Zusammenarbeit mit den Künstlern der Gruppe *Teater Pupilije Ferkeverk*. Sie ging aus jenem Zusammenschluss von Poeten hervor, die sich schon zuvor unter der Chiffre 441 vereinigt hatten. Zunächst fand eine inszenierte Lesung ihrer Poesie unter dem Titel *Žlahtna plesen Pupilije Ferkeverk | Der Edelschimmel der Pupilija Ferkeverk* statt. Bei dieser Veranstaltung stellte sich heraus, dass die Dichter schauspielerische Ambitionen hatten und so wurde beschossen richtiges Theater zu machen. Es folgte die Aufführung *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki | Pupilija, Papa Pupilo und die Pupiltscheks*. Im Essay *Pleme, konfrontacija in kolaž | Stamm, Konfrontation und Kollage* beschreibt Jovanović die Gruppe wie folgt:

Pupilija je bila etetsko politična reakcija na lažljivo harmonijo družbe in njeno uradno umetnost. Pupilija ni bila umetnost z veliko začetnico. Po profesionalnih standardih je bila kratkomalo diletantska.¹⁹ (JOVANOVIĆ 1996: 70)

Dieses erste Stück war bereits mit der Technik der Collage entstanden. Neben dieser Technik, welche sich in einer gewissen Fragmentarität des Textes und der Inszenierung äußert, ist auch die besondere Dynamik dieser Gruppe prägend für Jovanović. Die Mitglieder der Gruppe, die, wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, aus einer widerständigen Haltung hervorgegangen war, waren sehr geistreich und auch kreativ aktiv. Dieses „Syndrom“, wie Jovanović es nennt, versuchte er später und in anderen Umgebungen wiederzufinden, was ihm jedoch nie mehr gelingen sollte.

Ta svoj pupiljski sindrom sem kasneje poskušal aplicirati na drugih nivojih in realizirati v novih okoljih. V profesionalnih ansamblih nisem našel nič takega, na kar bi se mogel opreti. Besen sem bil na nevtralce. Biti nevtralen je zame pomenilo enako kot biti konformist. Moj aktivizem mi je veleval, naj jih navdušim, pridobim, spremenim, ampak za kaj takega nisem imel dovolj tehničnega znanj. S šolanimi igralci zlepa ni mogoče doseči pupilčkine spontanosti, igrivosti, prožnosti, medsebojne povezanosti in zavzetosti. Še bolj iluzorno pa je, da kaj takega lahko doseže nekdo, ki jim na njihovem terenu ni kos, nekdo, ki ne pozna pravil igre, ne obvlada sistema. Profesionalce lahko vodi le veliki manipulator. Ansambel ni pleme, nima kolektivnega vira svetlobe. Vsak posameznik je zamračen, inhibiran in onesnažen na svoj poseben način.²⁰ (JOVANOVIĆ 1996: 70)

Es zeigt sich, dass Jovanovićs Zugang zum Theater einer ist, der aus der Praxis kommt. Im persönlichen Gespräch war seine Antwort auf die Frage, wie er die Dramen der Trilogie theatertheoretisch einordnen würde, eher ausweichend. Er verwies darauf, dass er kein allzu großer Liebhaber der Theorie sei. (vgl. Kapitel 7)

19 Pupilija war eine ästhetisch-politische Reaktion auf die verlogene Harmonie der Gesellschaft und ihrer offiziellen Kunst. Pupilija war keine Kunst mit einem großen Anfangsbuchstaben. Nach professionellen Standards war sie schlicht und einfach diletantisch. (übers. d. A.)

20 Dieses „Pupilja-Syndrom“ versuchte ich später auf anderen Niveaus anzuwenden und in anderen Umgebungen zu realisieren. In professionellen Ensembles fand ich nichts, worauf ich mich hätte stützen können. Ich war wütend auf die Neutralen. Neutral zu sein war für mich gleichbedeutend damit, Konformist zu sein. Mein Aktivismus befahl mir sie zu begeistern, zu gewinnen, zu verändern, aber für so etwas hatte ich nicht genügend professionelle Kenntnis. Mit geschulten Schauspielern ist es einfach nicht möglich die selbe Spontanität, Verspieltheit, Elastizität, die Verbundenheit untereinander und den Eifer der Pupilija zu erreichen. Noch illusorischer aber ist es zu denken, dass dies jemand erreichen könnte, der ihnen auf ihrem Terrain nicht gewachsen ist, jemand, der die Regeln des Spieles nicht kennt, das System nicht beherrscht. Professionelle kann nur ein großer Manipulator im Griff haben. Das Ensemble ist kein Stamm, es hat keine kollektive Quelle der Helligkeit. Jeder Einzelne ist verdüstert, gehemmt und auf seine besondere Weise verunreinigt. (übers. d. A.)

Im Essay über seine Arbeitsweise erwähnt Jovanović einige Theaterregisseure, deren Arbeitsweise ihn inspirierte. Er lässt sie in Zitaten selbst Sprechen. So erwähnt er etwa Richard Schechner, der u.a. von Antonin Artaud beeinflusst wurde, selbst seit 1967 in New York Theater unterrichtete, mit Ritualen arbeitete (auch bei der Aufführung von *Pupila, papa Pupilo in Pupilčki* wurde eine Henne rituell geschlachtet) und vom griechischen Theater fasziniert war. Die erwähnten Gruppen respektive „Regisseure“ sind bekannt aufgrund ihrer Tätigkeiten in den 1960er Jahren, einer Zeit also, in der auch Jovanović erste Erfahrungen mit dem Theater machte. Auch der ebenfalls in den 1960er Jahren in New York tätige Independent-Theatermacher Chas Ludlam wird im Essay zitiert. Ausserdem erwähnt er noch Jerzy Grotowski, den Gründer des *Living Theatre*, Julian Beck und den späteren Gründer des *Open Theatre*, Joseph Chaikin. Am Ende des Essays erwähnt er noch aktive Theatergruppen (Betontanc, Complicité), die seiner Meinung nach die Ausnahme bilden im Vergleich zu jenen Gruppen, bei denen die „Theorie in den Himmel fliegt“ („teorija leti v nebo“, JOVANOVIĆ 1996: 78) und deren gemeinsamer Nenner die Konfrontation sei, wie beim Teater Pupilije Ferkeverk.

Interessant zu erwähnen ist die Tatsache, dass das 1969 uraufgeführte Stück *Pupilja, papa Pupiljo in Pupilčki* als Rekonstruktion im November 2006 im Tanzquartier Wien²¹ zu sehen war und im Juni 2010 auch auf der Volksbühne Berlin im Rahmen der Veranstaltung „Idee des Kommunismus“²² unter der Regie von Emil Hrvatin aufgeführt wurde. Emil Hrvatin änderte später gemeinsam mit dem bildenden Künstler Žiga Kariž und dem Performance-Künstler Davide Grassi in einem Kunstprojekt seinen Namen in Janez Janša um.²³ Als Politiker war Janez Janša war zunächst Mitglied der Kommunistischen Partei Sloweniens, von der er jedoch später ausgeschlossen wurde. Mittlerweile ist er Vorsitzender der SDS (Slowenische demokratische Partei) und für seinen Rechtspopulismus bekannt²⁴.

Einige Mitglieder der Gruppe Pupilija Ferkeverk (Bard Oblak, Milan Jesih, Matjaž Kocbek, Tomaž Kralj, Ivo Svetina) sind in einem Kurzfilm von Karpo Godina und Dušan Jovanović mit dem Titel *Gratinirani mozak Pupilije Ferkeverk | Das gratinierte Gehirn Pupilija Ferkeverks* aus dem Jahre 1970 zu sehen²⁵.

21 <http://www.mumok.at/fileadmin/files/Presse/wiederundwider/wiederundwiderperformanceappropriatedD.pdf> (Zugriff am 7.11.2011)

22 http://volksbuehne-berlin.de/download/File/pdf/KK_Programm_Online.pdf (Zugriff am 7.11.2011)

23 <http://www.aksioma.org/name/index.html> (Zugriff am 7.11.2011)

24 „Roma gefährden die nationale Substanz“ http://www.mladina.si/tednik/200433/clanek/slo-tema--jure_trampus/ (Zugriff am 7.11.2011)

25 <http://www.youtube.com/watch?v=VcFNUHUKdAc> (Zugriff am 7.11.2011)

2 Methodologische Vorgangsweise und theoretisches Instrumentarium

Es wurde bereits in der Einleitung darauf hingewiesen, dass aufgrund der Verschiedenartigkeit des Verhältnisses der einzelnen Dramen der Trilogie zu ihren Referenztexten eine Anpassung der methodologischen Vorgangsweise an das Spezifische der einzelnen Dramen notwendig ist.

Die Annäherung an die Dramen geschieht in dieser Arbeit aus zwei Richtungen. Die eine ist die Analyse intertextueller Aspekte, die andere untersucht die Darstellung des Bosnienkrieges – d.h. es werden kriegsbezogene Motive aufgezeigt, analysiert und interpretiert.

Bezüglich der Theorie der Intertextualität scheint es sinnvoll, zunächst einen Überblick über die Begriffsgeschichte zu geben und dann festzulegen, wie der Begriff in dieser Arbeit verwendet wird.

2.1 Intertextualität zwischen den Dramen der *Balanska trilogija* und ihren Referenztexten

Es soll hier festgehalten werden, dass auf die breite Diskussion um den Begriff der Intertextualität hier nicht näher eingegangen wird, da die Geschichte und die Diskurse zur Intertextualität nicht Thema dieser Arbeit sind. Trotzdem erscheint es sinnvoll, eine kurze Begriffsgeschichte voranzustellen und auf einige Probleme des Intertextualitätsbegriffes zu verweisen. Abschließend soll auch die Art und Weise, wie der Begriff in dieser Arbeit verwendet wird, vorgestellt und argumentiert werden.

2.1.1 Ursprung des Begriffs

Der Begriff der Intertextualität wurde von Julia Kristeva in ihrem Essay *Bakhtine, le mot le dialogue et le roman*, welches 1967 in *Critique XXIII* (zitiert nach IHWE 1972: 345) in französischer Sprache erschien, zum ersten Mal verwendet. In deutscher Übersetzung erschien das Essay 1972 unter dem Titel *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In diesem Essay führt Kristeva in Anlehnung an Michail Bachtins Begriff der Dialogizität der Begriff der Intertextualität ein.

Biti verweist in seinem Handbuch *Literatur- und Kulturtheorie* auf eine interessante Parallele zwischen Bachtin und Kristeva. So sollte der Begriff bei Kristeva dazu dienen, die von den Strukturalisten behauptete „[...] Selbstgenügsamkeit [von Texten zu] widerlegen [...]“. Kristeva habe dabei eine Modifikation der Begriffe Dialog, Polyphonie und Redevielfalt bei Michail Bachtin vorgenommen. Bachtin wiederum habe seine Konzepte (Dialog, Polyphonie, etc.) als Polemik zu den zeitgenössischen Formalisten entwickelt. (vgl. BITI 2001: 422) Es handelt sich also in beiden Fällen um eine Ablehnung, oder ein Infragestellen von Postulaten der damals dominanten sprach- und literaturwissenschaftlichen Theorien.

2.1.2 Notizen zur Diskussion des Begriffs der Intertextualität

In den zahlreichen zugänglichen Studien zu Intertextualität wird auf die Problematik einer gewissen Unschärfe des Begriffs verwiesen. So weist etwa Susanne Holthuis drauf hin, dass dem Intertextualitätsbegriff dasselbe widerfahre, was dem Strukturbegriff widerfahren sei, nämlich dass er auf verschiedenste Weise gebraucht werde und dadurch an Eindeutigkeit verliere. In diesem Zusammenhang zitiert sie den Autor Olivier (1983), der eine „terminologische Anarchie“ (HOLTHUIS 1993: 2) verortet. Der Begriff Intertextualität würde zudem des Öfteren mit mehreren vermeintlichen Synonymen gleichgestellt, wie etwa „„Transtextualität““ (GENET 1992), „Intersemantizität“ (SCHMID 1993), „Kontaktbeziehungen zwischen Texten“ (HEBEL 1989) oder „Interdiskursivität“ (AGENOT 1983).“ (ebd.)

Außerdem betont sie, dass „der Terminus „Intertextualität“ jünger [...] als die Sache selbst“ ist. (ebd.) Dies ist so zu verstehen, dass das Phänomen von Texten, die sich auf andere Texte beziehen, schon wesentlich älter ist. Ein Beispiel dafür wäre die lange Geschichte von stilistischer Umdichtungen, wie zum Beispiel Parodie, Persiflage und Travestie.

Laut der Autorin gibt es in der Intertextualitätsforschung zwei verschiedene Richtungen:

Während das eine Lager – im Gefolge Kristevas – am Postulat des sich selbst reproduzierenden „offenen Textes“ und damit des universalen „Intertextes“ festhält, versucht das andere Lager – eher den Strukturalismus denn dem Poststrukturalismus verpflichtet – Intertextualität nicht als allgemeine, sondern als spezifische Eigenschaft von Texten festzulegen und im Text als spezifische Strategie zu verorten. (HOLTHUIS 1993: 16)

Die Schwierigkeiten der Begriffsdefinition lassen sich hier nicht auflösen, Kristeva schreibt in ihrem Essay zu Bachtin auch folgendes:

Nun ist aber der Adressat in das diskursive Universum des Buches lediglich als Diskurs einbezogen worden. Er wird aber mit dem anderen Diskurs (dem anderen Buch), auf den sich der Schriftsteller beim Schreiben des eigenen Textes bezieht, so in eins gesetzt, dass die horizontale Achse (Subjekt-Adressat) und die Vertikale Achse (Text-Kontext) koinzidieren. Diese Koinzidenz enthüllt eine wesentliche Tatsache: das Wort (der Text) ist Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt. Diese beiden Achsen, die Bachtin *Dialog* und *Ambivalenz* nennt, werden von ihm nicht immer klar voneinander unterschieden. Dieser Mangel an Strenge ist jedoch eher eine Entdeckung, die Bachtin als erster in die Theorie der Literatur einführt: jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine *doppelte* lesen. (KRISTEVA in *Literaturwissenschaft und Linguistik*, zitiert nach IHWE (Hg.) 1972: 347/348)

So sieht Kristeva in einer mangelnden Strenge (die auch als Unschärfe²⁶ verstanden werden kann) eine Stärke oder einen Vorteil.

26 Zur Polyvalenz des Begriffes der Intertextualität siehe auch LACHMANN 1990: 56ff

2.1.3 Zur Verwendung des Begriffs der Intertextualität in dieser Arbeit

Wie oben dargestellt wurde, ist eine eindeutige Definition oder Bestimmung des Begriffes der Intertextualität schwierig. Es wurde im Rahmen der Recherche, abgesehen von Einträgen in Lexika, keine allgemeingültige Definition des Begriffes gefunden. Auch fand sich keine Anleitung zu einer praktischen intertextuellen Analyse, speziell für Dramen. Grundsätzlich wird hier angenommen, dass sich der Begriff Intertextualität mit der Frage des Verhältnisses von Texten zueinander beschäftigt. Er kann aber auch bis zur philosophischen Frage reichen, ob denn ein Text ohne Bezugnahme auf die Gesamtheit der anderen Texte überhaupt denkbar ist oder ob Texte als von anderen Texten isolierte Entitäten vorstellbar sind.

In dieser Arbeit soll der Begriff etwa in dem Sinn, wie ihn der erste Satz aus *Metzlers Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* zum Lemma „Intertextualität und Intertextualitätstheorien“ beschreibt, verwendet werden:

I. bezeichnet die Eigenschaft von insbes. literar. ↑ Texten, auf andere Texte bezogen zu sein. IT. beschreiben, erklären oder systematisieren die Bezüge zwischen den Texten.
(NÜNNING [Hg.] 2008: 330)

Aus praktischen Gründen wird in dieser Arbeit die Analyse intertextueller Aspekte in zwei verschiedenen Kategorien vorgenommen. Es werden zwei Perspektiven vorgeschlagen, die eine Analyse verschiedener intertextueller Aspekte erleichtern sollen. Zunächst wird unter Kapitel 3 in einem kontrastiven Verfahren das Verhältnis der Primärtexte (die einzelnen Dramen der Trilogie) zu ihren Referenztexten untersucht. Dieser Prozess soll als *makroperspektivische Analyse intertextueller Aspekte* bezeichnet werden. Die makroperspektivische Ebene bedeutet also, dass der Blick auf das Verhältnis von Werken in ihrer Gesamtheit zueinander gerichtet ist.

Diese Perspektive wird durch eine so genannte mikroperspektivische Ebene ergänzt. Die *mikroperspektivische Analyse intertextueller Aspekte* wird gesondert unter Kapitel 4. behandelt, wo Beispiele für diese Kategorie gelistet sind. Mit dieser Kategorie sind Zitate und Anspielungen auf andere Texte gemeint. Es handelt sich bei der Mikroperspektive um spielerische Verweise, nicht aber, wie in der Makroperspektive, um Neuschreibungen ganzer Texte.

2.2 Die Darstellung des Krieges in den Dramen der *Balkanska trilogija*

Neben dem Aufzeigen intertextueller Aspekte soll der Frage nachgegangen werden, wie Jovanović den Krieg darstellt und welche kriegsspezifischen Momente er dafür auswählt. Des Weiteren soll die Rolle der einzelnen Figuren im dargestellten Krieg und im Geschehen in den Dramen erläutert werden.

Diese Interpretation und Analyse findet ebenfalls im Kapitel 3 statt. Aufgrund der Tatsache, dass die einzelnen Dramen eine verschiedene zeitliche und räumliche Distanz zum eigentlichen

Kriegsgeschehen beschreiben, unterscheiden sich auch die beschriebenen kriegsspezifischen Aspekte je nach Drama. Aus praktischen Gründen werden diese Aspekte jeweils während der Behandlung der einzelnen Dramen beschrieben.

Es kann hier schon aufgrund der Tatsache, dass es sich um drei Dramen handelt, die den Krieg und seine Folgen in jeweils verschiedener zeitlicher und räumlicher Distanz beschreiben vorweggenommen werden, dass die Trilogie als Gesamtheit in der Beschreibung ein sehr breites Spektrum an kriegsspezifischen Momenten abgedeckt. Die Spanne reicht von der direkten Beschreibung von Mord und Totschlag bis hin zur Beschreibung kriegsbedingter Traumata.

2.3 Theatertheoretische, theatergeschichtliche und kompositorische Aspekte

Dass Jovanović nicht nur Autor von Dramen, sondern auch Regisseur ist, wurde bereits erwähnt. Dies legt nahe, dass er sich viele Gedanken zum Theater als Medium gemacht hat. In den Dramen der Trilogie wird dies auch immer wieder thematisiert. Schon allein durch die Wahl der Referenztexte bezieht sich Jovanović zumindest indirekt auf das eigene Medium. Zwischen den Zeilen werden, manchmal auch überspitzt und plakativ, Reflexionen über das Theater artikuliert. Diese Aspekte werden ebenfalls in Kapitel 3 die jeweiligen Dramen betreffend aufgezeigt.

Da es sich hier um eine literatur- und kulturwissenschaftliche Arbeit handelt, und nicht um eine theaterwissenschaftliche, stehen theaterspezifische Fragestellungen nicht im Mittelpunkt. Es scheint aber aufgrund der Komposition der Trilogie angemessen, hierzu einige Gedanken zur Komposition der Trilogie zu artikulieren. Diese sind gesondert in Kapitel 5 zu finden, einige Überlegungen in dieser Hinsicht wurden bereits in Kapitel 1.2 angedeutet.

3 Die einzelnen Dramen der Trilogie im Kontrast zu ihren „Referenztexten“

3.1 Erstes Drama – *Antigona* | *Antigone* – Brudermord und die Belagerung Sarajevos

Zunächst soll hier kurz die Vorgangsweise skizziert werden. Vor der Analyse des Primärtextes erscheint es bei diesem Drama sinnvoll, den mythologischen Rahmen, in den Antigones Geschichte eingebettet ist, in Erinnerung zu rufen. Im nächsten Schritt werden drei klassische Tragödien, die diesen Mythos behandeln, zusammengefasst. Es handelt sich um Tragödien der griechischen Dichter Aischylos, Sophokles und Euripides. Die Zusammenfassung der klassischen Dramen ermöglicht einen komparatistischen Vergleich mit dem Primärtext. Der Vergleich des Primärtextes mit den einzelnen antiken Dramen konzentriert sich auf inhaltliche Momente. Unterschiedliche figurale Konstellationen werden durch den Vergleich der Personenregister sichtbar gemacht. In einem weiteren vergleichenden Verfahren werden Parallelen und Unterschiede zwischen Jovanovičs Text und den historischen Vorlagen herausgearbeitet. In Folge dessen wird gezeigt, dass seine Bearbeitung des Stoffes als eine Synthese verschiedener Momente der drei antiken Texte verstanden werden kann.

Ein wichtiges Drama der slowenischen Nachkriegsdramatik wird in Folge ebenfalls einem Vergleich mit Jovanovičs *Antigona* unterzogen. Es handelt sich um Dominik Smoles Bearbeitung des Mythos im gleichnamigen Drama *Antigona*. Auch dieses wird zunächst zusammengefasst und so für einen Vergleich mit Jovanovičs Text aufbereitet, um dann Schlüsse aus der vergleichenden Analyse ziehen zu können.

Im nächsten Schritt wird die Rolle der einzelnen Figuren in Jovanovičs Stück einer Analyse unterzogen. Es wird versucht, ihr Verhältnis zum Krieg zu klären. Vor den Schlussfolgerungen wird schließlich analysiert, welche Aspekte des Krieges mit welchen Motiven beschrieben werden und wie es dem Autor gelingt, Situationen und Momente des modernen Krieges darzustellen.

3.1.1 Der mythologische Rahmen zur Erinnerung

Der Antigone-Mythos gehört zum thebanischen Zyklus, in dem die mythische Geschichte der Stadt Theben behandelt wird. Um die Figur der dem Drama den Namen gebenden Antigone in ihren mythologischen Verflechtungen besser zu verstehen, soll ein bisschen weiter ausgeholt werden. Antigones Leben ist mit einer Reihe von Ahnen verbunden. Es soll hier mit zwei thebanischen Königen, Labdakos und dessen Sohn Laios begonnen werden.

Als Laios ein Jahr alt ist, stirbt sein Vater, die Stadt wird von seinem Vormund Lykos geführt. Nach der Eroberung der Stadt durch Amphion und Zethos wird Lykos getötet und der junge Laios zu

König Pelops in Sicherheit gebracht. Dort wächst er in Pelops Gunst auf, verliebt sich später in dessen Sohn Chryssiphos und will diesen nach Theben entführen. Pelops verflucht daraufhin Laios, er möge niemals einen Sohn bekommen, falls doch, so soll er durch dessen Hand sterben. Laios und seine Frau Iokaste haben Schwierigkeiten, Nachkommen zu zeugen. Um sich Rat zu holen, begibt sich Laios zum Orakel nach Delphi. Dieses erzählt ihm von dem Fluch. Als Laios zurückkehrt, bringt seine Frau Iokaste den gemeinsamen Sohn zur Welt. Weil Laios von dem Fluch weiß, beschließt er, dass der Junge sterben soll. Er wird von einem Hirten ins Gebirge gebracht, wo dieser den Neugeborenen töten soll. Der Hirte bringt es jedoch nicht übers Herz, ihn zu töten. Durch einen anderen Hirten, der den ausgesetzten Säugling zufällig findet, kommt er zu König Polybos von Korinth und wird von diesem adoptiert. Polybos' Frau, die Heilkräfte besitzt, heilt seine durchstochenen Füße. Er ist nach seinen durchstochenen Füßen Ödipus benannt. Ödipus bedeutet soviel wie „Schwellfuß“.

Als Ödipus das Erwachsenenalter erreicht, wird ihm von einem Betrunkenen angedeutet, er sei nicht der leibliche Sohn seiner Zieheltern. Nachdem ihm diese keine befriedigende Antwort geben, macht sich Ödipus auf den Weg, um das Orakel in Delphi zu befragen. Dieses sagt ihm vorher, dass er seinen Vater erschlagen und seine Mutter ehelichen werde. Nach dieser Prophezeiung will er nicht mehr nach Korinth zurück, denn er möchte weder seinen vermeintlichen Vater erschlagen, noch seine vermeintliche Mutter ehelichen und so streift er ziellos durch die Gegend.

Unterdessen wird die Stadt Theben von der menschenfressenden Sphinx belagert. Laios macht sich auf den Weg zum Orakel von Delphi, um es um Rat zu Fragen. Auf dem Weg nach Delphi trifft er auf einer Landstrasse zufällig auf Ödipus, ohne dass die beiden von ihrem familiären Verhältnis wissen. Polyphontes, der Laios' Kutsche lenkt, fordert Ödipus auf, dem König Platz zu machen und tötet eines von Ödipus' Pferden. Daraufhin gerät Ödipus derart in Rage, dass er Polyphontes und auch Laios tötet, natürlich ohne zu wissen, dass dieser sein Vater ist. Damit ist der erste Teil der Prophezeiung erfüllt. Der nach diesem Zwischenfall noch immer herumirrende Ödipus gelangt der Straße folgend nach Theben, das noch immer von der menschenfressenden Sphinx belagert wird. Die Sphinx fordert von der Stadt so lange Menschenopfer, bis jemand das berühmte Rätsel "Was geht am Morgen mit vier, zu Mittag mit zwei und am Abend mit drei Beinen?" richtig beantwortet. Die Antwort lautet „der Mensch“. Ödipus beantwortet die Frage richtig und befreit so die Stadt von der Sphinx. Zur Belohnung erhält er die Hand der Königin Iokaste, die seine leibliche Mutter ist. Ohne von ihrem familiären Verhältnis zu wissen, zeugen die beiden vier Kinder, Eteokles und Polyneikes, sowie Ismene und Antigone. Als Ödipus begreift, dass sich der Fluch des Pelops erfüllt hat, blendet er sich aus Scham. Die beiden Söhne beschließen, sich als Nachfolger des Ödipus jährlich im Ausüben der Macht abzuwechseln. Zu Beginn hat der ältere Bruder Polyneikes den

Vorsitz über die Stadt inne. Danach kommt Eteokles auf den Thron. Als wieder ein Jahr vergangen ist, möchte er jedoch nicht mehr abtreten und verbannt Polyneikes aus der Stadt. Dieser findet „Asyl“ bei dem König von Argos, dessen Tochter er ehelicht. Polyneikes beginnt ein Heer zu sammeln, mit dem er sein Recht auf die Herrschaft mit Gewalt erzwingen und mit dem er die gewaltsame Austreibung rächen will. Die Stadt hält dem Angriff stand und kann von den Angreifern nicht eingenommen werden. Die beiden Brüder bringen sich in einem Duell gegenseitig um.

Iokastes Bruder Kreon übernimmt die Herrschaft über die Stadt. Er verfügt, dass der siegreiche Verteidiger der Stadt, Eteokles, als Held bestattet werden soll. Polyneikes aber soll als Frevler und Aggressor gegen die Heimatstadt vor den Toren der Stadt liegen gelassen und von Wölfen und Vögeln aufgefressen werden, was eine Schändung bedeutet. Antigone begräbt den Toten Polyneikes vor den Toren der Stadt und bricht so Kreons Verbot. Sie kündigt ihre Tat an, bevor sie diese umsetzt. Kreon versucht, ihr die Tat noch auszureden und droht mit Konsequenzen. Weil sie sich nicht an das Bestattungsverbot halten will, fühlt sich Kreon gezwungen, an ihr ein Exempel zu statuieren. Kreon lässt Antigone lebendig einmauern, schließlich erhängt sich Antigone im Gefängnis. Als Kreons Sohn Haimon von Antigones Freitod erfährt, bringt auch er sich um. Als die Nachricht vom Tod ihres Sohnes Haimons Mutter und Kreons Frau Euridike erreicht, nimmt auch sie sich das Leben. Kreon bleibt als Herrscher mit eiserner Hand am Ende ohne seine Nächsten. (vgl. CARSTENSEN 1992; SOPHOKLES 2000)

Der Mythos gilt als Übergang vom Naturrecht zum Staatsrecht (Bruch von traditioneller Pflicht zur Pflicht gegenüber der staatlichen Gesetzgebung) oder vom Matriarchat zum Patriarchat. Unter diesem Aspekt wird Antigones Handeln in der Neuzeit als Ungehorsam gegen den Staat gelesen. (vgl. BUTLER 2001)

3.1.2 Die literarische Bearbeitung des Mythos um Antigone bei den griechischen Klassikern Aischylos, Euripides und Sophokles

Die einzelnen antiken Tragödien werden hier nur kurz behandelt, die Auseinandersetzung ist dabei nach dem Zeitpunkt ihrer Entstehung gereiht. Es erscheint sinnvoll, kurz den Inhalt der Texte zusammenzufassen, sowie das Personenregister und den Zeitpunkt der Handlung auf der Achse des mythologischen Geschehens anzugeben. Die Parallelen und Unterschiede zwischen Jovanovićs Stück und den antiken Vorlagen sollen dabei zunächst ausgeklammert bleiben. Der Vergleich mit Jovanovićs *Antigona* wird in Kapitel 3.1.3 gesondert vorgenommen.

3.1.2.1 Aischylos' „Sieben gegen Theben“

Aischylos' *Sieben gegen Theben* ist die älteste erhaltene Tragödie, in welcher der thebanische und der Antigone-Mythos verarbeitet sind.

PERSONENREGISTER

Eteokles | Ein Späher als Bote | Antigone | Ismene | Ein Herold | Chor der thebanischen Jungfrauen
(GRÜNBEIN 2003)

Das Stück ist in vier Akte gegliedert. Grünbein hat in seiner Neuübersetzung den Akten folgende Namen gegeben:

1. Akt: Psychologische Kriegsführung | 2. Akt: Heerschau | 3. Akt: Krieg der Brüder | 4. Akt: Damnatio memoriae (vgl. GRÜNBEIN 2003)

[1] Im ersten Akt wird die Situation beschrieben. Theben wird belagert. Eteokles, der das „Staatsschiff“ lenkt, erzählt, dass er die Bewegungen des Feindes durch Spione studiere und daher gut informiert sei. Der Chor thebanischer Jungfrauen ist verängstigt, artikuliert diese Angst auch und wird dafür von Eteokles zurechtgewiesen. Er sagt, sie sollen ihre Angst nicht laut kundtun und somit die Stimmung in der Stadt negativ beeinflussen. Er bezeichnet sie auch als Weiber, mit denen er sowieso nie unter einem Dach sein möchte. [2] Im zweiten Akt berichtet der Bote Eteokles über die Lage an den sieben Toren. Das Los, welcher Feldherr an welchem Tor angreifen wird, sei gefallen, und Eteokles möge entscheiden, welcher thebanische Heerführer welchem angreifenden Heerführer entgegengestellt werden solle. Der Chor hört zu und ist damit beschäftigt, sich selbst gut zuzusprechen und sich Mut zu machen, zugleich bittet er die Götter um Beistand und Hilfe. Eteokles beschließt, obwohl der Chor ihm davon abrät, selbst gegen seinen Bruder anzutreten. [3] Im dritten Akt überbringt der Bote die Kunde vom Tod der Brüder. Der Chor reflektiert, erklärt die Verflechtungen und die Tatsache, dass dies vom Orakel vorausgesagt worden sei; Antigone und Ismene hören zu. In der dritten Szene sprechen die Schwestern zu ihren gefallenen Brüdern voller Trauer und Einfühlung. [4] Im vierten Akt verkündet der Bote die Anordnung des Hohen Rates, welcher entschieden hatte, dass Eteokles feierlich bestattet, der angreifende Polyneikes aber von Wölfen und Vögeln gefressen werden solle. Antigone widerspricht dieser Entscheidung sofort und resolut. Sie werde Polyneikes auf jeden Fall begraben. In der zweiten Szene teilt sich der Chor, der eine Teil geht mit Ismene und Eteokles, der andere mit Antigone und Polyneikes. Der Chor hat Verständnis für Antigone.

Die Echtheit des Schlusses von Aischylos' *Sieben gegen Theben* wird im wissenschaftlichen Diskurs angezweifelt. Zimmermann geht davon aus, dass das Ende in der vorliegenden Form aus einer späteren Zeit stammen dürfte. (vgl. ZIMMERMANN 1993: 99-115)

3.1.2.2 Sophokles' *Antigone*

Die entstehungsgeschichtlich folgende Tragödie ist Sophokles' *Antigone*. Die Bedeutung dieses Dramas für die „westliche Zivilisation“ soll hier durch drei vorangestellte Zitate illustriert werden.

(1) „[D]ie Antigone des Sophokles ist nicht „irgendein“ Text. Sie ist eines der bleibenden kanonischen

Dokumente in der Geschichte unseres philosophischen, literarischen und politischen Bewusstseins“ (STEINER 1988: 9)

(2) „Hegel sagt zu dem Stück es sei „von allen Herrlichen der alten und modernen Welt [...] das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.““ (Hegel nach STEINER 1988: 57, aus HEGEL, Ästhetik - Dritter Teil, III, Kap.3, iii.a)

(3) „Die sophokleische Antigone hat das Verständnis von Antigone bis in die Moderne geprägt. Ausgehend von der Gestaltung des Mythos durch Sophokles wurde Antigone in der modernen Rezeption zum Symbol des Konfliktes des Individuums mit dem Staat.“ (ZIMMERMANN 1993: 115)

Die drei angeführten Zitate sollen die Bedeutung, die diesem Text zugeschrieben wird, illustrieren. Die *Antigone* von Sophokles wurde im Laufe der Zeit von vielen LiteratInnen aufgegriffen und künstlerisch bearbeitet. Es gibt eine ganze Reihe eigenständiger Dramen, die Neudichtungen der *Antigone* darstellen und oft auch denselben Namen haben. Lutz Walther und Martina Hayo haben eine Monografie²⁷ herausgegeben, in der Auszüge aus verschiedensten Versionen der *Antigone* abgedruckt sind, darunter auch ein kurzer Auszug aus Dominik Smoles *Antigona*. Dies ist bezeichnend für die Bedeutung und Tragweite der Sophokleischen *Antigone*.

Wie viel von dem Stoff Sophokles' dichterischem Geist entspringt und wie viel davon das Ergebnis tradiert Mythologie ist, kann nicht genau gesagt werden, da die Quellenlage diesbezüglich unzureichend ist. Es ist jedoch anzunehmen, dass die *Antigone* von Sophokles gewisse Momente enthält, die vor Sophokles so nicht bekannt waren. (vgl. ZIMMERMANN 1993)

Der Inhalt

PERSONENREGISTER

Antigone, Tochter des Ödipus | Ismene, ihre Schwester | Kreon, König von Theben | Euridike, seine Gemahlin | Haimon, sein Sohn | Teiresias, ein blinder Seher | Wächter | Bote | Chor thebanischer Greise (SOPHOKLES 2007: 7)

Nachdem Ödipus geblendet ist, übernehmen seine Söhne Polyneikes und Eteokles die Macht in Theben. Es wird beschlossen die Herrschaft jährlich zu wechseln. Zu Beginn des Dramas ist Eteokles an der Macht. Als es an der Zeit ist, seinem Bruder Polyneikes die Macht zu übertragen, weigert sich Eteokles und Polyneikes verlässt Theben und geht nach Argos. Dort sammelt er ein Heer, kehrt mit dem Heer nach Theben zurück und belagert die Stadt. Im Zweikampf töten sich die Brüder Eteokles und Polyneikes gegenseitig. Herrscher der Stadt wird Kreon, der Bruder von Iokaste. Dieser verfügt, dass der frevlerische, die eigene Stadt angreifende Polyneikes vor den Stadttoren liegen gelassen - und somit geschändet - werden solle, während zugleich für den tapferen Verteidiger Eteokles ein feierliches Begräbnis abgehalten werden solle. Antigone kann es nicht ertragen, dass die Leiche ihres Bruders geschändet werden soll. Sie widersetzt sich Kreons

27 WALTHER Lutz, HAYO Martina: *Mythos Antigone – Texte von Sophokles bis Hochmuth*

Verfügung und überschüttet den vor den Stadttoren liegenden und von Wachen bewachten Polyneikes des Nachts mit Sand und bestattet ihn somit symbolisch. Sie wird bei dieser Handlung ertappt. Nachdem sie sich weigert, ihre Tat zu leugnen, fühlt sich Kreon gezwungen, mit voller Härte durchzugreifen und lässt Antigone lebendig einmauern. Sie erhängt sich schließlich in ihrem Gefängnis. Nachdem Iokaste davon erfährt, bringt auch sie sich um. Auch Haimon, der Sohn des Kreon - er ist mit Antigone verlobt - nimmt sich das Leben, als er die Nachricht vom Tod Antigones vernimmt. Nachdem Kreons Frau Euridike vom Selbstmord ihres Sohnes erfährt, bringt auch sie sich um. Tragisch endet diese griechische Tragödie.

3.1.2.3 Euripides' *Phönizierinnen*

Euripides' *Phönizierinnen* (auch Phoinissai oder Phönissen) ist das Stück, welches

„[...] im Laufe der Zeit am stärksten mit Interpolationen durchsetzt wurde. Dadurch ist der ursprüngliche Text des Euripides nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen“ (ZIMMERMANN 1993: 140)

Es folgt chronologisch den zwei vorangegangenen Tragödien des Aischylos und des Sophokles. In diesem Drama spielt Antigone zwar eine tragische Rolle, nicht jedoch die Hauptrolle. Es ist bekannt, dass Euripides ein Stück mit dem Titel *Antigone* verfasst hat. (vgl. ZIMMERMANN 1993) Von diesem sind jedoch nur noch Fragmente erhalten, die kein vollständiges Bild der ursprünglichen Tragödie mehr bieten. In Anbetracht der Diskussion um die Echtheit seiner *Phönizierinnen* ist es verständlich, dass die Fragmente seiner *Antigone* ein noch unvollständigeres Bild vermitteln. Deshalb wird diesem nur in Fragmenten erhaltenen Stück weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Recherchen ergaben, dass es nur Fragmente dieses Stückes gibt, die unter dem Titel *Szenen aus den Phönizierinnen* in der Übersetzung von Friedrich Schiller erschienen sind. Zur slowenischen Übersetzung gab es keinen Zugang.

PERSONEN

IOKASTE, des Oedipus Gemahlin und Mutter Königin zu Theben | ANTIGONE, ihre Tochter |
ETEOKLES und POLYNEIKES - ihre und des Oedipus Söhne | HOFMEISTER der Antigone | CHOR
fremder Frauen aus Phönizien²⁸

Im ersten Auftritt des ersten Aktes hält Iokaste einen längeren Monolog, in dem sie den mythologischen Hintergrund der Geschichte wiedergibt und so auf das Geschehen vorbereitet. Im zweiten Auftritt treten der Hofmeister und Antigone auf. Sie sind auf einem Dach, von dem aus sie einen guten Ausblick haben und die angreifenden Heere beobachten können. Antigone fragt den Hofmeister nach den Namen der sieben Heeresführer. Im zweiten Akt kommt Polyneikes und spricht mit dem Chor der fremden Phönizierinnen. Im dritten Auftritt treffen Mutter und Sohn aufeinander. Iokaste versucht, ihrem Sohn den Angriff auszureden und sagt, dass sie sich Frieden wünsche. Im vierten Auftritt versucht Iokaste zwischen den beiden Brüdern Polyneikes und

28 EURIPIDES 1931: 104

Eteokles zu vermitteln, um die Auseinandersetzung abzuwenden. Die beiden Brüder artikulieren die Bereitschaft zu sterben. Es kommt bei Euripides – zumindest in den erhaltenen, von Schiller übersetzten Fragmenten – nicht zum Zweikampf.

3.1.3 Jovanovićs *Antigona* im Kontrast zu den antiken Tragödien

Es sollen hier Parallelen und Unterschiede zwischen Jovanovićs *Antigona* und den antiken Vorlagen aufgezeigt werden. Beim direkten Vergleich zeigt sich, dass Jovanović nicht primär Sophokles *Antigone* als Vorlage verwendet, beziehungsweise dass seine Bearbeitung des Stoffes der Struktur der Handlung nach der sophokleischen *Antigone* nicht am ähnlichsten ist. Deshalb ist die Behauptung, sein Drama wäre eine Neubearbeitung dieser *Antigone*, im Grunde genommen falsch. Artikuliert wurde diese Annahme von Zeitungskritikern, die nach der Uraufführung der *Antigone* im Rahmen der *Wiener Festwochen 1993* im *Theater an der Wien* auch von einer Neubearbeitung der Tragödie von Sophokles sprachen.

„[...] zu einem unerwarteten Höhepunkt des Exilspektakels: die *Antigona* nach Sophocles von Dusan Jovanovic [sic] [...]“²⁹

„[...] Dusan Jovanovic [sic] mit seiner Fassung der Antigone des Sophocles [...]“³⁰

„[...] „Antigona“ nach Sophocles von Dusan [sic] Jovanović.“³¹

Zunächst soll das Personenregister von Jovanovićs *Antigona* angeführt werden:

OSEBE

JOKASTA, nesrečna roditeljica Ojdipovih otrok

ANTIGONA, hči Jokaste } intelektualki iz časov Flower

ISMENA, hči Jokaste } Power, nista več v cvetu mladosti

SFINGA, zgodovinski obraz Starke } igra ju

STARKA, človeški obraz Sfinge } ista igralka

FENIČANKA, mlado dekle, begunka

POLINEJK, sin Jokaste } tekmeča za

ETEOKLEJ, sin Jokaste } oblast v Tebah

KREON, Jokastin brat, sprva policaj, potem tebanski kralj

STRAŽAR

PERSONEN

IOKASTE, die unglückliche Mutter der Kinder des Ödipus

ANTIGONE, Tochter der Iokaste } Intellektuelle aus der Flower Power

ISMENE, Tochter der Iokaste } Zeit, sind nicht mehr die Jüngsten

SPHINX, historisches Gesicht der Alten } Gespielt von der

ALTE, menschliches Gesicht der Sphinx } selben Schauspielerin

PHÖNIZIERIN, junges Mädchen, Flüchtling

POLYNEIKES, Sohn der Iokaste } Rivalen für die

ETEOKLES, Sohn der Iokaste } Macht in Theben

KREON, Bruder der Iokaste, zu Beginn Polizist, dann

WÄCHTER [Thebanischer König]

Der Inhalt von Jovanovićs *Antigona*

Es gibt keine Einführung, der/die LeserIn wird mitten ins Geschehen geworfen. Es ist Winter, Polyneikes belagert die Stadt. Den einführenden Didaskalien (Regieanweisungen) ist zu entnehmen, dass wir uns mitten an einem modernen Kriegsschauplatz befinden. Zu Beginn suchen die Auftretenden Schutz, kriechen am Boden und verstecken sich, laufen von einer geschützten Stelle zur nächsten, um sich nicht allzu lange auf offenen Plätzen aufzuhalten – als würden sie

29 LOHS Lothar in: *Der Standard*, 12/13.6.1993: S.9

30 SCHNEIDER Helmut in: *Salzburger Nachrichten* 14.6.1993

31 SUCHAN Brigitte in: *Wiener Zeitung* 15.6.1993

Scharfschützen fürchten. Die Stadt Theben erinnert in dieser Darstellung an die Stadt Sarajevo mit ihrer „Snajperska aleja“³², dies ist wohl beabsichtigt. In der ersten Szene wird eine triste Situation beschrieben. Kreon trinkt Schnaps, Antigone versucht vergeblich, die niedergeschlagene Ismene aufzuheitern, der Wächter liest Todesanzeigen, Iokaste spricht davon, dass überall alles schmutzig sei, dass alle Schmutz an den Händen hätten. In der nächsten Szene wird die Phönizierin (ein Flüchtling) in einer Kartonschachtel auf die Bühne gebracht und vom (noch) Polizisten Kreon und dem Wächter verhört. Diese fragen sie nach ihrer Konfession (sie wird aufgefordert, sich zu bekreuzigen) und ob sie einen Freund habe. Falls nicht, könnten sie ihr einen – oder mehrere – besorgen. Dies ist eine Anspielung auf Vergewaltigung. Die Phönizierin spricht nicht, die Alte, die mit einem Blick auf Exkrement oder in eine beliebige Körperöffnung die Zukunft voraussagen kann, sieht ihr in den Mund und sagt, dass sie schwanger sei (vermutlich aus einer Vergewaltigung). In der folgenden Szene betritt die Sphinx die Bühne. Sie verkündet, dass die Brüder einander umbringen werden. Ihr Rätsel lautet:

SFINGA: Kako naj Polinejk dobi mesto, ne da bi ga Eteoklej izgubil? (JOVANOVIĆ 1997: 15)

SPHINX: Wie soll Polyneikes die Stadt bekommen, ohne dass sie Eteokles verliert?

Die Sphinx tritt zum ersten Mal auf und verkündet, dass die Macht der Stadt Theben derjenigen oder demjenigen gehöre, die/der die Frage beantworten kann. Polineikes, Antigone und Ismene Sprechen miteinander über Schuld und Verantwortung. Schließlich kommt eine Schlüsselszene, die wir bereits bei Aischylos gesehen haben: der Versuch der Mutter, die beiden Brüder an einen Tisch zu bekommen und ihnen die kämpferische Auseinandersetzung auszureden. Dieser Versuch trägt keine Früchte und scheitert schließlich an den verletzten Gefühlen der Brüder. In der nächsten Szene verabschieden sich die Schwestern von ihren Brüdern, mit denen sie eine erotisch konnotierte Beziehung verbindet. Auch wenn diese nicht explizit wird, ist dieses Element klar ersichtlich, womit Ödipus' Inzucht-Thema perpetuiert wird. In der Szene *Eliminacija* geht es dann um die Kampfhandlungen. Der Zweikampf wird wie ein sportlicher Wettkampf inszeniert. Die beiden Kontrahenten kommentieren ihre eigenen Handlungen, als wären sie Sportreporter. Beide töten einander im selben Moment. In der nächsten Szene spricht Antigone mit dem Toten Polyneikes, wie wir es aus Euripides' Werk kennen. In der vorletzten Szene versuchen Antigone und Ismene, den toten Polineikes zu begraben, finden jedoch keinen Platz, weil sie bei jedem Versuch auf einen bereits verscharrten Leichnam stoßen. Kreon verurteilt sie zum Tode. In der letzten Szene bereiten sich die drei Frauen Antigona, Ismena und Jokasta auf den Tod vor, die beiden Brüder jedoch

32 Eine Hauptverkehrsstraße von Sarajevo mit dem Namen *Zmaj od Bosne* wurde aufgrund der Heckenschützen Sniper Allee genannt. Bekannt geworden sind selbstgemachte Schilder mit der Aufschrift PAZI SNAJPER | VORSICHT SNIPER.

können, obwohl sie schon gestorben sind, nicht aufhören zu kämpfen. Diesmal jedoch findet der Kampf in Zeitlupe statt, die Kämpfer sind müde und erschöpft wie zwei „groggy“ Boxer.

Es erscheint sinnvoll, zunächst Unterschiede respektive Parallelen bezüglich des Personenregisters durchzugehen. Danach folgt ein Vergleich von zentralen Momenten der Handlung der einzelnen antiken Dramen mit Jovanovićs Stück.

3.1.3.1 Zu den Auftritten der einzelnen Personen in den verschiedenen Dramen – Vergleich der Personenregister

Aus dem gut quantifizierbaren Vergleich der Personenregister lässt sich ablesen, dass Jovanovićs *Antigona* quantitativ die meisten auftretenden Figuren hat. Bei ihm treten neun, respektive zehn Figuren auf, bei Euripides sind es fünf und der Chor (5 + Chor), bei Sophokles sind es sieben und der Chor (7 + Chor), bei Aischylos wiederum sind es ebenfalls fünf und der Chor (5 + Chor).

Die Figur der Iokaste tritt außer bei Jovanović nur bei Euripides auf. Antigone kommt in allen vier Dramen vor, Ismene fehlt nur in Euripides' Drama. Die Doppelfigur der Sphinx | der Alten erscheint nur bei Jovanović. Das eine Gesicht ist dem mythologischen Kontext entnommen, das andere – die Alte – kann schlicht als menschliche Entsprechung interpretiert werden und erinnert an den Seher Theresias, der bei Sophokles vorkommt. Auch die Phönizierin ist als Einzelfigur Jovanovićs Schöpfung, sie kann aber symbolisch durchaus dem „Chor fremder Frauen aus Phönizien“ aus Euripides' Stück entsprechen. Auch Jovanovićs Phönizierin ist eine Fremde – ein Flüchtling. Polyneikes tritt nur bei Euripides und Jovanović auf. Eteokles tritt mit Ausnahme von Sophokles' Stück, bei dem die Brüder schon gefallen sind, in allen Stücken auf. Kreon existiert als Figur nur bei Jovanović und Sophokles, ebenso der Wächter. Jovanović lässt keinen Chor auftreten. Dieser ist bei allen antiken Dramen präsent, obwohl er sich nach Herkunft, Geschlecht und Alter unterscheidet. Bei Euripides sind es „fremde Frauen aus Phönizien“, bei Aischylos „thebanische Jungfrauen“, bei Sophokles „thebanische Greise“. Von Euripides' „Hofmeister“, Aischylos' „Späher als Bote“ sowie seinem „Herold“, von Sophokles' „Euridike“, „Haimon“, „Thereisias“ sowie dem „Boten“ ist bei Jovanović keine Spur zu finden.

3.1.3.2 Vergleich der zentralen Momente der einzelnen Handlungen

Es gibt vielfältige Möglichkeiten, die Texte untereinander zu vergleichen. Bei Jovanović etwa leben die beiden Brüder zunächst noch. Dies unterscheidet seine Version von der des Sophokles. Auch bei Aischylos leben die Brüder noch, zu Wort kommt jedoch nur Eteokles. Bei Euripides Phönizierinnen leben beide Brüder zunächst noch und sprechen auch miteinander. Euripides', Aischylos' sowie Jovanovićs Texte spielen auf der mythologischen Zeitachse vor dem des

Sophokles. Dieser richtet seine Aufmerksamkeit vor allem auf Antigone und ihre Rebellion gegen die in ihrem Onkel personifizierte Staatsmacht.

Es sollen nun die einzelnen Dramen mit Jovanovićs Stück verglichen werden. Obwohl ein eingehender Vergleich der antiken Dramen untereinander auch interessante Resultate bringen würde, wird hier darauf verzichtet, da dies wohl den Rahmen zu sehr ausweiten würde und darüber hinaus nicht der Fragestellung dieser Arbeit selbst entspricht. Im direkten Vergleich stellt sich heraus, dass Jovanovićs Primärtext Parallelen mit allen drei antiken Texten aufweist. Es wird hier davon ausgegangen, dass der Autor die drei antiken Dramen kennt. Die Frage, wie bewusst der Autor Momente aus allen Texten in sein Drama einfließen ließ, muss hier verständlicherweise unbeantwortet bleiben. Dass seine Bearbeitung des Stoffes sehr eigenwillig ist und sich vor allem stilistisch, aber auch strukturell stark von den antiken Vorlagen unterscheidet, soll hier festgehalten werden.

3.1.3.2.1 Jovanovićs *Antigona* und Sophokles' *Antigone*

Diese beiden Stücke verbindet unmittelbar vor allem ihr gleichlautender Titel. Von der Chronologie der Rahmenhandlung gibt es jedoch mit diesem relativ wenige Schnittpunkte, da bei Jovanović der Kampf zwischen den Brüdern eine zentrale Rolle spielt, bei Sophokles allerdings bereits entschieden ist. Die bei Sophokles zentrale Frage des Ungehorsams der Antigone spielt bei Jovanović eine untergeordnete Rolle, genauso wie das Bestattungsverbot.

3.1.3.2.2 Jovanović *Antigona* und Aischylos' *Sieben gegen Theben*

Eine der Parallelen zwischen Jovanovićs *Antigona* und Aischylos *Sieben gegen Theben* ist, dass Eteokles vor seinem Tod bei beiden eine ähnliche Rolle spielt: die eines staatstragenden Staatsmannes. Im Unterschied zu Jovanović beschreibt Aischylos vor allem die anrückenden Heere an den sieben thebanischen Toren, die bei Jovanović nicht existieren und somit keine Rolle spielen. Es gibt jedoch noch sowohl bei Aischylos als auch bei Jovanović ein weiteres wichtiges Moment: den liebevollen (bei Jovanović auch sexuell konnotierten) Dialog der Schwestern mit ihren bereits gefallenen Brüdern. Dies ist vermutlich die wichtigste Parallele zwischen den beiden Dramen.

3.1.3.2.3 Jovanović *Antigona* und Euripides' *Phönizierinnen*

Wie bei Aischylos nimmt auch bei Euripides die Aufzählung und Beschreibung der angreifenden Heeresführer viel Platz ein. Dieses Moment fehlt bei Jovanović, wie bereits festgestellt, völlig. Bei Jovanović spielt weder die Beschreibung der Sieben Tore, noch die der angreifenden antiken Heroen eine Rolle. Dennoch gibt es im direkten Vergleich der beiden Stücke ein wichtiges Moment, welches ebenso wie die oben bei Aischylos beschriebene Passage der Unterhaltung der Schwestern

mit ihren gefallenen Brüdern bei Euripides sehr wichtig ist. Bei Jovanović versucht Iokaste als Mutter verzweifelt den Streit zwischen den Brüdern zu schlichten. Zuerst spricht Iokaste mit dem angreifenden Polineikes alleine, dann stösst Eteokles hinzu. Die Mutter bemüht sich, an die Vernunft der rivalisierenden Brüder zu appellieren und den Streit zu schlichten, indem sie beiden gut zuspricht. Diese Szene ist bei Jovanovićs *Antigona* und Euripides' Drama sich sehr ähnlich, außer dass es bei Jovanović keinen Chor gibt und bei ihm Antigone anwesend ist. (JOVANOVIĆ 1997: 19-24; und EURIPIDES 1931: 118-125)

3.1.3.3 Schlussfolgerungen aus den Vergleichen mit den antiken Texten

Sophokles' *Antigone* ist zweifelsohne das bekannteste der drei antiken Dramen. Weil Jovanovićs Stück denselben Titel trägt, ist es nachvollziehbar, dass sein Stück als Aktualisierung eben der sophokleischen *Antigone* verstanden wurde. Dies ist bei der Rezeption des Stückes, wie oben beschrieben, häufig geschehen. Die hier zum Vergleich herangezogenen Stücke von Aischylos und Euripides sind vom Bekanntheitsgrad nicht mit jenem Stück von Sophokles vergleichbar.

Aus den oben angestellten direkten Vergleichen seines Dramas mit den ausgewählten antiken Vorlagen ist eindeutig ersichtlich, dass Jovanovićs Stück viel weniger Gemeinsamkeiten mit Sophokles' Bearbeitung des Mythos hat, als mit den Stücken der beiden Autoren Aischylos und Euripides. Die beiden erwähnten zentralen Momente, die in der Struktur von Jovanovićs Stück wichtige Elemente der Handlung darstellen, lassen diesen Schluss zu. Der Vermittlungsversuch der Jokasta bei Jovanović hat seine Entsprechung bei Euripides' *Phönizierinnen*. Die Figur der Phönizierin bei Jovanović ist eine Anspielung auf den Titel dieser Tragödie. Sie steht symbolisch für den Chor bei Euripides und symbolisiert auch alle weiblichen Flüchtlinge des Krieges.

Auch die bei Aischylos beschriebene Situation eines Gespräches der beiden Schwestern mit den gefallenen Brüdern ist bei Jovanović wiederzufinden. Diese Situation stellt ebenfalls ein wichtiges Moment in der Handlungsstruktur von Jovanovićs Drama dar. Auch eine erotische Implikation ist in beiden Fällen gegeben, wobei die Konstellation Antigone – Polyneikes und Ismene – Eteokles ebenfalls identisch ist.

Es kann gesagt werden, dass Jovanović zwar den Namen von Sophokles übernommen hat, die beiden Stücke ansonsten jedoch, abgesehen von dem mythologischen Referenzrahmen, die Handlung betreffend nicht viele Gemeinsamkeiten haben. Die beiden Dramen von Euripides und Aischylos weisen weitaus mehr strukturelle Parallelen zu Jovanovićs Stück auf. Wenn hier also von Vorlagen gesprochen werden soll, dann sind dies, gewisse Handlungsmomente betreffend, eher die beiden Stücke von Euripides und Aischylos. Das Verwenden der Motive spielt bewusst auf die

beiden Dramen an, der Autor stellt bewusst eine Beziehung her.

Abgesehen von den erwähnten strukturellen Parallelen soll jedoch erneut darauf hingewiesen werden, dass sich Jovanovićs Stück nicht nur durch die Übertragung in die 1990er Jahre, sondern auch durch den eigenwilligen und selbständigen Aufbau, durch eine völlig unterschiedliche Strukturierung und einen anderen literarischen Stil sowie sprachlich stark von den drei antiken Tragödien unterscheidet. Jovanović erfindet eine Vielzahl von Momenten, die bei den Vorlagen nicht zu finden sind.

3.1.4 Interferenzen mit Dominik Smoles *Antigona*

Auch mit diesem wichtigen Werk der slowenischen Nachkriegsdramatik muss hier aufgrund seines Stellenwertes ein Vergleich angestellt werden. Wie gezeigt werden soll, gibt es zwischen den Werken der beiden Autoren, die bis zu Smoles Tod 1992 auch miteinander befreundet waren, einige Parallelen.

Smoles Version der Antigone ist durch die noch unter deutscher Besatzung 1942 uraufgeführte Version des französischen Autors Jean Anouilh inspiriert. Die augenscheinlichste Besonderheit von Smoles Bearbeitung ist die Abwesenheit der namensgebenden Protagonistin Antigone, die das ganze Stück hindurch nicht auftritt. Smole nähert sich in diesem 1960 entstandenen und im selben Jahr uraufgeführten Stück dem französischen Existentialismus. Dieses Drama wirft die Frage nach dem Umgang mit tabuisierten Toten (den Kollaborateuren mit dem Naziregime) in der jugoslawischen Republik Slowenien auf. (vgl. KRALJ 2005)

3.1.4.1 Das Personenregister

Bei Smole treten im Vergleich zu Sophokles' und Jovanovićs Antigone wenige Personen auf.

OSEBE:

Ismena | Kreon | Haimon | Tereisias | Paž | Stražnik | Glasnik | Zbor (SMOLE 1975: 13)

PERSONEN:

Ismene | Kreon | Haimon | Thereisias | Der Page | Der Wächter | Der Herold | Der Chor

Die Handlung ist der von Sophokles sehr nahe, es geht also primär um den Konflikt zwischen Antigone und Kreon, beziehungsweise um den inneren Konflikt Antigones zwischen dem moralischen Imperativ der Verpflichtung ihren Bruder zu bestatten und der Ratio, die ihr sagt, dass die Konsequenz dieser Handlung wohl oder übel ihren Tod bedeutet.

3.1.4.2 Der Inhalt

Das Drama beginnt mit der Nachricht vom Tod der Brüder, Kreon wird zum neuen König gekrönt. Um zu entscheiden was mit den toten Brüdern geschehen soll, stellt er sich auf den Balkon und hört dem Volk zu, welches bei einer Versammlung ein stattliches Begräbnis für Eteokles und Schändung

für Polyneikes fordert. Antigone wird sowohl von Kreon, als auch von seinem Sohn Haimon herbei gewünscht. Sie scheint traumatisiert zu sein, sie spricht nicht und starrt wie von Ismene vermittelt nur apathisch an die Wand. Später verlangt Ismene, dass Polineikes begraben werden soll, sie ist also zu Beginn auf Antigones Seite. Thesias, der als Philosoph dargestellt wird, behauptet, Ismene würde sprechen wie Antigone, nicht wie sie selbst. Er spricht ihr also ihre Eigenständigkeit ab. Ein weiteres besonderes Moment ist, dass Kreon es Antigone und Ismene erlaubt, ihren geliebten Bruder Polineikes zu bestatten. Die einzige von Kreon gestellte Bedingung dafür ist, dass sie dabei nicht gesehen werden dürfen, das heißt sie müssten ihn geheim bestatten. Antigone möchte ihren Bruder jedoch öffentlich bestatten. Kreon befiehlt dem Pagen, den Wächter umzubringen, weil dieser im Begriff ist, von den Aktivitäten der Schwestern zu erfahren. Der Wächter muss also aus der Liebe des Onkels zu den Schwestern umgebracht werden, so die Perspektive Kreons. Da Antigone und Ismene in der Dunkelheit der Nacht nicht suchen können, suchen sie tagsüber nach Polyneikes. Dies steht im Widerspruch zu Kreons Forderung. Im (nicht ausgewiesenen) dritten Teil bekommt das Stück mehr und mehr absurde Züge. Schon zuvor gab es absurde Anflüge, wenn sich Kreon die Frage stellt, ob er als König auch Mensch sein kann, bzw. wie sich diese zwei Rollen vereinen lassen. Er fragt Thesias:

KREON: Kdo je kralj? Je v kralju eno, ali sta v kralju dve bitji? Je tisto kralj, kar s trdo roko vlada, sodi in kaznuje?, skaterega ukazov eden zraste, drugi pade - in v vrvežu ukrepov tudi sam ni zmeraj čist - ali je kralj to, kar je vsak drug: zavzet za barve rož v vrtu, kot vsak drug v skrbah za sanje svojih ptičev? Je kralj eno, drugo ali je oboje?³³ (SMOLE 1960: 35)

Thesias versucht Ismene davon zu überzeugen, dass Antigone verrückt ist. Ismene vollzieht eine Wandlung in ihrer Einstellung, als sie sich in den Pagen mit dem weizenfarbigen Haar verliebt. Dieser hat jedoch Gefühle für Antigone. Es kreisen ständig Fragen über Wahrheit und Wirklichkeit herum. Ismene wendet sich aus Eifersucht gegen Antigone. Es bricht eine Diskussion zwischen Ismene, Haimon und Thesias aus, ob denn Polyneikes überhaupt existiert. Am Ende kommt ein Herold aus Delphi und verkündet, dass die Götter behaupten, Polyneikes existiere nicht. Die Glocken beginnen zu läuten, doch schon kurze Zeit später verkündet der Page, dass Antigone Polyneikes gefunden und ihn im Hof begraben habe, wovon sich alle überzeugen können. Kreon beschließt, dass er als Nachfolger von Laios und Ödipus wie ein König handeln müsse, dessen Gebote oder Verbote ignoriert werden, und bestraft Antigone mit dem Tod.

33 KREON: Wer ist König? Ist im König ein, oder sind im König zwei Wesen? Ist dasjenige der König, welches mit harter Hand herrscht, richtet und straft? Aufgrund dessen Befehl einer wächst, ein anderer fällt – und der im Gewühl der Maßnahmen selbst nicht immer rein ist – oder ist der König das, was jeder andere auch ist: eingenommen von den Farben der Blumen im Garten, wie jeder andere in Sorge um die Träume seiner Vögel? Ist der König das eine, das andere oder beides? (übers. d. A.)

3.1.4.3 Zur Bedeutung Dominik Smoles *Antigona* für die Slowenische (Nachkriegs-) Dramatik in der slowenischen Literaturwissenschaft

Das Stück ist in der slowenischen Literaturwissenschaft stark kanonisiert worden. An dieser Stelle sollen einige Einschätzungen slowenischer Literaturwissenschaftler angeführt werden, um die Bedeutung von Smoles Drama für die Entwicklung der slowenischen Nachkriegsdramatik zu illustrieren. Mit dem Drama *Antigona* führt Smole neue literarische Strömungen in die slowenische Dramatik ein. Der Literaturwissenschaftler Janko Kos ordnet Smoles Dramatik zwischen der Neuen Romantik und der Literatur des Absurden mit Spuren des existenzialistischen Gedankengutes ein:

Smoletova dramatika stoji na meji med novo romantiko in književnostjo absurda, z močnimi sledi eksistencialistične miselnosti. Z Antigono je ustvaril sintezo teh teženj in jo uprl na dramaturgijo poetične drame, kar daje tej igri posebno težo.³⁴ (KOS 1996: 368)

Zur Bewertung der Wichtigkeit des Stückes für die slowenische Dramatik soll zudem die Einschätzung des Literaturwissenschaftlers Lado Kralj angeführt werden:

S Smoletovo Antigono je l. 1960 na očiten in prepričljiv način prevladala nova dramatika mladih avtorjev; tu Smole uporablja deloma simbolistično in deloma eksistencialistično tehniko, pač pa je odnos Kreona do Stražarja izdelan s pomočjo drame absurda in po vsej verjetnosti ima isti izvor neki bistven postopek, da namreč naslovne junakinje sploh ni nikdar na odru, temveč nam drugi akterji sproti posredujejo njene izjave in misli.³⁵ (KRALJ 2005 : 103)

Lado Kralj datiert in seinem Artikel *Sodobna slovenska Dramatika (1945 – 2000)* den Beginn modernerer dramatischer Strömungen (existenzialistisches, absurdes, poetisches Drama) bereits Mitte der 1950er Jahre. Bis zum Ende der 1960er Jahre habe es ein Nebeneinander dieser Strömungen mit dem sozial–realistischen Drama, welches typologisch auf Cankars gesellschaftskritisches Konzept zurückgeht, gegeben.

Že sredi pedesetih pa se pojavila in živela vzporedno z njim [socijalni realizem Anm.d.Verf.] neka motivno, idejno in izrazno povsem drugačna dramatika, ki je bolj ali manj odprto kazala svoje težnje po kritiki oblasti.³⁶ (KRALJ 2005 : 102)

3.1.4.4 Smoles *Antigona* – Thematisierung eines gesellschaftlichen Tabus zwischen den Zeilen

Im Unterschied zu den äußeren Umständen, die bei Jovanović beschrieben und behandelt werden – dem Bosnienkrieg und dem Zerfall Jugoslawiens – thematisiert Smoles in seiner *Antigona* einen

34 Smoles Dramatik steht an der Grenze zwischen neuer Romantik und der Literatur des Absurden, mit starken Spuren des existenzialistischen Gedankenguts. Mit Antigone hat er eine Synthese dieser Tendenzen geschaffen und diese auf die Dramaturgie des Poetischen Dramas gestützt, was diesem Stück ein besonderes Gewicht gibt. (übers. d. A.)

35 Mit Smoles Antigone nahm 1960 offensichtlich und überzeugend die neue Dramatik der jungen Autoren überhand; hier verwendet Smole eine teilweise symbolistische, teilweise existenzialistische Technik, jedoch ist das Verhältnis Kreons zum Wächter mit Hilfe von Techniken des absurden Dramas ausgearbeitet und aller Wahrscheinlichkeit nach ein wesentliches Verfahren desselben Ursprungs, bei dem nämlich die Titelheldin niemals auf der Bühne ist, sondern das uns andere Akteure laufend ihre Aussagen und Gedanken vermitteln. (übers. d. A.)

36 Schon Mitte der 50-er taucht eine neue, in der Motivik, ideell und was den Ausdruck betrifft im Vergleich zur früheren vollkommen verschiedene Dramatik auf, die parallel zu [der sozial realistischen Dramatik] (Anm. d. A.) existiert und die mehr oder weniger offen ihre Tendenz zur Kritik an den Herrschaftsverhältnissen zeigt. (übers. d. A.)

chronologisch älteren „Brudermord“: jenen zwischen Partisanen und Domobranzen³⁷. Es wurde oft gemutmaßt, weshalb dieses 1959 geschriebene und 1960 uraufgeführte Stück von der damals noch restriktiveren Zensurbehörde nicht zurückgehalten wurde.

[Denis] Poniž je poudaril, da je bil čas nastanka Smoletove Antigone še vedno čas, ko je bil stalinizem latentno prisoten in so bili tudi t.i. komisarji v kulturi še kako aktivni.³⁸ (BOROVNIK 2005: 68)

Antworten auf diese Frage gibt es unterschiedliche. So nimmt Spomenka Hribar an, dass die „Dissidenten“ - Antigone, der Page und der Wächter – im Stück sterben und dieses mit dem Vollzug von Strafen im Falle von Dissidententum abschreckend wirken könnte. (vgl. BOROVNIK 2005: 68)

3.1.4.5 Parallelen zwischen Smoles und Jovanovićs *Antigona*

Die augenscheinlichste Parallele ist, dass beide Autoren politische Konflikte innerhalb des eigenen Staates behandeln. Beide ziehen wahre Begebenheiten als Grundlage heran. Smole hat unter anderem den Konflikt über die Tabuisierung der Ermordung der Nazikollaborateure durch die siegreiche OF³⁹ zum Thema. Über diesen Konflikt gibt es in jüngster Zeit in Slowenien einen offeneren Diskurs, welcher jedoch auch tendenziöse und revanchistische Stimmen enthält. Todor Kuljić beschreibt in seinem Buch *Umkämpfte Vergangenheiten* diesen Umgang mit der jüngeren Vergangenheit in allen post- jugoslawischen Republiken und weist auf das Phänomen der Umdeutung und des Umschreibens der Geschichte hin. Interessant ist ein Phänomen, welches auch von der extremen Rechten in Deutschland bekannt ist, der Anti-Antifaschismus (vgl. KULJIĆ 2010: 86-116). Jovanovićs *Antigona* hat den blutigen Zerfall Jugoslawiens und das stattfindende gegenseitige Töten von Menschen aus „Brudernationen“ zum Thema. Der Altersunterschied der beiden Autoren betrug zehn Jahre. Dominik Smole ist nach dem Ausbruch des Krieges 1992 verstorben. Die Interpretation des mythologischen Brudermordes als Symbol für kriegerische Auseinandersetzungen zwischen „Brudernationen“ ist bei beiden Autoren verständlich und bietet sich an. Jovanović rückt das Töten und die Blutrünstigkeit sowie die maßlose Dummheit der Brüder Eteokles und Polyneikes in den Vordergrund.

Jovanović hatte große Achtung vor Dominik Smole und war wie erwähnt mit diesem auch befreundet.

37 Partisanen waren antifaschistische Widerstandskämpfer im 2. Weltkrieg, ihr politischer Gegenpol die Domobranzen, was in etwa mit Heimwehr übersetzt werden kann. Da die Domobranzen mit dem NS Regime zusammenarbeiteten, wurden sie nach Kriegsende als Kollaborateure verfolgt und teilweise auch ohne Verfahren hingerichtet.

38 [Denis] Poniž hat betont, dass die Zeit der Entstehung von Smoles *Antigone* noch immer eine Zeit war, in der der Stalinismus latent anwesend und auch die so genannten Kommissare in der Kultur noch irgendwie aktiv waren.

39 OF – Osvobodilna fronta | Befreiungsfront: slowenische politische Organisation, die während des 2. Weltkrieges entstand und deren Aufgabe der Aufbau eines bewaffneten Widerstandes gegen die Okkupation Sloweniens durch Nazideutschland war. Sie wirkte zwischen 1941 und 1953. Eine weitere Aufgabe war die Übernahme der Macht in Slowenien nach dem Kriegsende.

Srečni so bili tisti, ki jim je bil Dominik drag in zvest prijatelj. Povedali so mi, da je to bil. (JOVANOVIĆ 1996: 118)⁴⁰

In seinem Essayband *Paberki* widmet Jovanović Smole ein Essay, in welchem er ihn als beeindruckende Persönlichkeit darstellt und seinen Einfluss auf die eigene Arbeit und die eigenen Werke betont. Er beschreibt ihn als geistreichen, scharfsinnigen und überaus intelligenten Menschen.

Govoril je kot brechtovski glumač, z distanco, s porogljivim začudenjem, sprenevedano, kot da nekoga citira. Vprašanja je intoniral navidez naivno, z dobro prikrito sarkastično ostjo, v blagi, melodiozni, kratki kadenci. Iz žrtev se je norčeval s smrtno resnim, sočutnim, ali celo zaskrbljenim izrazom obraza. Tehniko črnega humorja je obrusil do visokega sijaja. Nesramno zafrkavanje je zaljšal z dvoumnim laskanjem in začinjal s prozorno neprepričljivimi komplimenti. (JOVANOVIĆ 1996: 118)⁴¹

Smole ist eine wichtige Figur in der slowenischen Literatur zur Zeit der SFRJ⁴², weil er ein Kritiker des Systems war. Es ist nicht ausgeschlossen, dass seine Kritik dem Staat gegenüber wohlwollend war. Er war Mitarbeiter der *Revija 57*⁴³ die während ihrer kurzen Existenz viele literarische Dissidenten vereinte. Jovanovićs kritische Haltung gegenüber dem Regime ist bekannt, auch er galt als literarischer Dissident.

3.1.5 Jovanovićs *Antigona* – ein Anti-Kriegs-Drama

Es ist nun an der Zeit sich dem Primärtext – Jovanovićs *Antigona* - zuzuwenden. Zur leichteren Orientierung soll an dieser Stelle noch einmal das Personenregister abgedruckt sein.

OSEBE

JOKASTA, nesrečna roditeljica Ojdipovih otrok

ANTIGONA, hči Jokaste]	intelektualki iz časov Flower
ISMENA, hči Jokaste]	Power, nista več v cvetu mladosti
SFINGA, zgodovinski obraz Starke]	igra ju
STARKA, človeški obraz Sfinge]	ista igralka

FENIČANKA, mlado dekle, begunka

POLINEJK, sin Jokaste]	tekmeca za
ETEOKLEJ, sin Jokaste]	oblast v Tebah

KREON, Jokastin brat, sprva policaj, potem tebanski kralj

STRAŽAR

(JOVANOVIĆ 1997: 5)

PERSONEN

IOKASTE, die unglückliche Mutter der Kinder des Ödipus

ANTIGONE, Tochter der Iokaste]	Intellektuelle aus der
ISMENE, Tochter der Iokaste]	Flower Power Zeit
SPHINX, historisches Gesicht der Alten]	Gespielt von der
ALTE, menschliches Gesicht der Sphinx]	selben Schauspielerin

PHÖNIZIERIN, junges Mädchen, Flüchtling

POLYNEIKES, Sohn der Iokaste]	Widerstreiter für die
ETEOKLES, Sohn der Iokaste]	Macht in Theben

KREON, Bruder der Iokaste, zu Beginn Polizist, dann Thebanischer König

WÄCHTER

Schon der Untertitel zum Stück

Stavki iz enih glav za druga usta

40 Glückliche waren diejenigen, denen Dominik ein teurer und treuer Freund war. Es wurde mir gesagt, dass er dies gewesen war. (übers. d. A.)

41 Er sprach wie ein brechtscher Schauspieler, mit Distanz, mit spöttischer Verwunderung, sich verstellend, als ob er jemanden zitierte. Fragen intonierte er scheinbar naiv, mit einem sarkastischen Stachel der in einer sanftmütigen, melodiosen, kurzen Kadenz gut verborgen war. Über seine „Opfer“ machte er sich mit einem todernsten, mitfühlenden oder sogar sorgenvollen Gesichtsausdruck lustig. Die Technik des schwarzen Humors schliff er zum Hochglanz. Das unverschämte Hänself schmückte er mit zweideutiger Schmeichelei, mit durchsichtigen, nicht überzeugenden Komplimenten.

42 Akronym für Socialistična federativna republika Jugoslavija – Sozialistische föderative Republik Jugoslawien.

43 Die Zeitschrift *Revija 57* wurde dann durch Interventionen von politischer Seite 1958 wieder eingestellt.

verweist auf humorvolle, absurde Züge, die sich das ganze Drama hindurch ziehen. Die Schwestern Antigone und Ismene werden als „Intellektuelle aus der Flower Power Zeit“, die noch dazu „nicht mehr die Jüngsten“ sind, beschrieben. Jovanović gelingt es mit Humor, sich eines schwierigen Themas anzunehmen. Humor wird hier als ein Vehikel verstanden um über das Geschehen (zur Zeit als das Stück geschrieben wurde war der Krieg in Jugoslawien im Gange) schreiben zu können, Humor ist also eine Strategie für schwierige Zeiten. Schweigen (im Sinne von nicht schreiben) scheint keine Alternative zu sein, denn wie die Figur der Alten im Stück von Beginn an immer wieder feststellt

„[...] vse kar je notri, mora priti ven [...]“ (JOVANOVIĆ 1997: 8)

„[...] alles was drinnen ist, muss rauskommen [...]“

Es handelt sich bei dem Stück um ein Drama, welches den Krieg behandelt, wobei dieser als absurd und falsch dargestellt wird. Hier soll der Begriff des Antikriegsdramas in Anlehnung an den Begriff Antikriegsfilm für dieses Drama verwendet werden, auch wenn der Begriff schon bei Filmen eine relative Unschärfe aufweist. Mit ihm soll etwas Wesentliches veranschaulicht werden: die antimilitaristische Haltung des Autors.

3.1.5.1 Die einzelnen Figuren und ihre Rolle im Krieg

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass die Aufgabe der Figuren nicht psychologische Tiefe und Plastizität ist. Sie stellen sich wie Funktionen und überspitzte Stereotype dar, deren Aufgabe es ist, in Konstellationen und Beziehungen untereinander ein Bild zu vermitteln, das wie ein unvollständiges Puzzle oder Mosaik eine Ahnung hervorruft, ohne ein komplettes Abbild zu ergeben. Die zentrale Figur der Alten / Sphinx etwa erhält ihre Funktion eher in Bezug auf dieses Bild, als dass ihre Charakterzüge oder Persönlichkeit per se von Belang wären. Die Figuren dienen der Handlung, die Dialoge zwischen ihnen sind oft keine im Sinn einer wirklichen Dialogizität, weil die Gesprächspartner nicht selten aneinander vorbei reden, gleichzeitig sprechen mitunter beide auch mit dem Publikum. Auch längere Monologe kommen im Stück vor.

Es wird hier die Meinung vertreten, dass das zentrale Thema der Krieg und die Zustände im Krieg sind, natürlich jener konkrete Krieg, der damals gerade stattfand. Das Stück verwendet die Vorlagen, um bereits bekannte Motive im Zuschauer ansprechen zu können, die Figuren selbst sind eher Gefangene ihrer Situation als Vorstellungen von wirklich handelnden Personen. Es ist der Versuch, den Krieg in seiner Komplexität einzufangen, auch wenn dies nur fragmentarisch geschehen kann und ein unvollständiges, aber bewegtes Mosaik ergibt. Es gibt widerstreitende Interessen, von denen die einzelnen Figuren geleitet werden, da die Frage des Warum aber nicht so

einfach zu beantworten ist, steht das Faktum, dass es passiert, im Mittelpunkt.

Die Figur der Alten / Sphinx – eine zentrale Figur

Die Doppelrolle Alte / Sphinx scheint nicht ganz ins Geschehen zu passen. In Wirklichkeit hält sie das Stück zusammen. Sie ist in ihrer menschlichen Rolle eine „WC-Frau“, auch im Original von Jovanović auf Deutsch geschrieben. Sie erinnert an eine prototypische Gastarbeiterin, die einen der am wenigsten angesehen und undankbarsten Jobs ausübt. Im Interview wies der Autor darauf hin, dass schon ihr Name auf etwas Kaputtes, etwas Fremdes und befremdliches verweist (vgl. Kapitel 7). Sie ist eine Wahrsagerin einer spezifisch balkanischen Art, die aus Karten oder aus Bohnen die Wahrheit voraussagt. Ihre konkreten Hilfsmittel sind jedoch weder Karten noch Bohnen. Sie sagt die Wahrheit voraus, indem sie die Exkremente einer Person betrachtet. Mit ihr wird zugleich das Orakel von Delphi wiederbelebt sowie die von Ödipus eigentlich schon vertriebene Sphinx. Sie verwendet oft uneindeutige Formulierungen. Sie wirkt surreal, als sie zu Beginn den tautologischen Satz spricht, den sie auch später noch öfter von sich geben wird.

STARKA: Nič kar ni že notri, ne more priti ven. (JOVANOVIĆ 1997: 8)

DIE ALTE: Es kann nichts herauskommen, was nicht schon drinnen ist.

Dies klingt orakelhaft und prophetisch. Im selben Atemzug dreht sie den Satz um.

STARKA: In vse, kar je norti, mora priti ven, nič ne sme ostati notri: Smeh, žalost, bolezen, oblast smrt. (JOVANOVIĆ 1997: 8)

DIE ALTE: Und alles, was drinnen ist, muss raus kommen, nichts darf drinnen bleiben: Lachen, Trauer, Krankheit, Herrschaft, der Tod.

Dieser Satz klingt durch den Imperativ bedrohlich, über seinen Wahrheitsgehalt könnte gestritten werden. Als Option klingt er potentiell befreiend, wenn bedacht wird, dass sich z.B. angestaute Trauer lösen kann.

Der Alten / Sphinx fällt, wie bereits erwähnt, die zentrale Rolle im Stück zu. Nicht nur, weil sie als Doppelrolle angelegt ist, sondern vor allem, weil sie eine mögliche Lösung des Dilemmas der Stadt Theben artikuliert. Sie ist die graue Eminenz, die über den Dingen zu stehen scheint und in bestimmten Momenten im Hintergrund die Fäden zieht.

Ihre wesentliche Ausdrucksweise ist das mehrmalige wiederholen gewisser Aussagen und Aufforderungen. Als Sphinx wiederholt sie ständig, wenn auch in Variationen, das logisch nicht lösbare Rätsel über die Rettung der Stadt.

SFINGA: Kako naj Polinejk dobi mesto, ne da bi ga Eteoklej izgubil? (JOVANOVIĆ 1997: 15)

SPHINX: Wie soll Polynikes die Stadt bekommen, ohne dass sie Eteokles verliert?

Es gibt keine logische Antwort auf diese Frage. Die Frage unterscheidet sich auch von dem Rätsel der antiken Sphinx. Diese lautet: Was geht am morgen auf vier, zu Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen? Die Antwort lautet „der Mensch“. Die Antwort der Sphinx bei Jovanović ist zwar nicht logisch, wenn man so will, aber doch die gleiche. Die Frau „als besserer Mensch“ soll die Macht der Stadt an sich nehmen.

Die Sphinx / Alte propagiert die Machtübernahme der beiden Intellektuellen aus der Flower Power Zeit, Antigone und Ismene. Die beiden sind strikt antimilitaristisch, sie empfinden einen tiefen Ekel vor dem Töten. Die Heere erleben sie als entindividualisierte Körpermasse, die nur noch nach einem gemeinsamen Körper, einer gemeinsamen Faust, nach einem gemeinsamen Kopf ruft. Einzelne Subjekte sind in dieser Masse nicht mehr erkennbar, diese haben sich im größeren Subjekt der Nation aufgelöst.

ANTIGONA: Rečeš „vojska“, v bistvu pa misliš na obraze, ki jih poznaš, prijatelje, brate. Ampak njih v vojski ni!

ISMENA: Mogoče so, a jih ni več mogoče prepoznati. S svojimi telesi so zgradili eno samo velikansko telo: mišice, kosti, oči, nos, zobje, možgani, jezik – vse je skupno.

ANTIGONA: Nič ni več ni moja roka, tvoja glava, ampak samo še naša pest, naša pamet.

ISMENA: Iste besede, iste kretnje, iste misli, ista volja. (JOVANOVIĆ 1997: 16/17)

ANTIGONE: Du sagst „Armee“, im Grunde genommen denkst du aber an Gesichter, die du kennst, an Freunde, Brüder. Aber diese gibt es in der Armee nicht!

ISMENE: Vielleicht gibt es sie, aber sie sind nicht mehr zu erkennen. Mit ihren Körpern haben sie einen einzigen riesigen Körper gebaut: die Muskeln, Knochen, Augen, Nase, Zähne, Gehirn, Zunge – alles ist gemeinsam.

ANTIGONE: Es gibt nicht mehr meine Hand, dein Kopf, sondern nur noch unsere Faust, unser Verstand.

ISMENE: Die selben Wörter, die selben Gebärden, die selben Gedanken, der selbe Wille.

Diese zwei Frauen (als bessere Menschen als die kriegsbesessenen Männer) sind die Antwort auf die Frage der Sphinx nach der Errettung der Stadt, die mit Logik nicht lösbar scheint. Dies wird an mehreren Stellen mehr oder weniger dezidiert gesagt, die Sphinx selbst fordert dies. In diesem Sinne artikuliert sie die Hoffnung und legt sie in Frauenhände.

SFINGA: [...] Nagrada je oblast! Vzemi jo, ženska! Ne boj se moških! [...]
[...]

SFINGA: [...] Pridi Antigona, ženska zavladaj mestu! (*čas*) Pridi, jaz sem sita ubijanja. (JOVANOVIĆ 1997: 18 /19)

SPHINX: [...] Der Preis ist die Macht! Nimm sie, Frau! Fürchte dich nicht vor den Männern! [...]
[...]

SPHINX: [...] Komm Antigone, Frau, trete die Herrschaft an! (*nach einiger Zeit*) Komm schon, ich habe das Töten satt.

Die Präferenz und die Hoffnung sind nicht zu überhören. Bemerkenswert ist auch, dass sie sich aus ihrer Rolle als menschenfressende Sphinx erlöst sehen will, weil sie des Tötens überdrüssig geworden ist (siehe oben).

Nachdem sich ihre Hoffnung offenbar nicht verwirklichen lässt, spricht sie mit Kreon und bringt ihn

dazu, den Brüdern einen Zweikampf als Ersatzkampf vorzuschlagen, um größeres Blutvergießen zu vermeiden. Dadurch ist sie an Kreons Aufstieg vom Polizisten zum König von Theben maßgeblich beteiligt. Sie spielt verschiedene Spiele gleichzeitig. So antwortet sie auf dessen Frage danach, wie er die Stadt retten kann:

STARKA: [...] Napačno je še naprej podpirati tisto, kar se že maje. [...] Mar ne bo modrost rekla – uniči, če je treba? [...] (JOVANOVIĆ 1997: 26/27)

DIE ALTE: [...] Es ist falsch, weiterhin zu stützen, was schon wackelt. [...] So wird denn der Verstand nicht sagen – zerstöre, wenn es notwendig ist? [...]

In diesem Gespräch mit Kreon spricht sie auch erschreckende und furchteinflößende Vorahnungen aus. Die Mächte der Finsternis sind im Begriff aufzusteigen. Hierbei handelt es sich nicht wie man vermuten könnte, um ordinäre Geister aus der Unterwelt, sondern um den Geist des längst überwunden geglaubten Nationalismus/Faschismus. Dies ist als eine Anspielung auf die Tatsache zu verstehen, dass es dem in der Föderativen Sozialistischen Republik Jugoslawiens inhärenten Antifaschismus nicht gelungen war diese Ideologien vollends zu überwinden. Es gab vor dem Ausbruch der kämpferischen Auseinandersetzungen nationalistische Tendenzen, die faschistoide Züge trugen und sich auf nationalistische/faschistische Tendenzen aus der Zeit der beiden Weltkriege bezogen. Wobei hier klar festgehalten werden muss, dass der Autor niemals als Richter im Sinn einer moralischen oder Schuldfrage fungiert, geschweige denn, dass er Partei ergreift. Es ist seinerseits beabsichtigt, die Konfliktparteien nicht mit realen Gegebenheiten in Verbindung zu setzen oder mit realen Kriegsparteien identifizierbar zu machen. Es ist nicht die Frage, wer die Schuldigen sind, die Jovanović interessiert. Der Konflikt wird eher mit männlicher Uneinsichtigkeit und Dummheit erklärt.

Es geht um Männer, deren Emotionen sich so hochschaukeln können, dass offensichtlich die Ratio ausgeschaltet wird. Es wird relativ kühl und distanziert gezeigt, dass dauerhafter emotionaler Stress zu einer Destabilisierung und Desintegration der menschlichen Subjekte führen kann, dass sich Menschen traurigerweise verhalten können, als wären sie keine – dies alles ohne Pathos.

Antigone und Ismene

Beide versuchen, die Brüder von der Sinnlosigkeit ihrer Handlungen zu überzeugen, jedoch ohne Erfolg. Nachdem die Brüder tot sind und Kreon das Bestattungsverbot ausspricht, sagt Antigone, dass dem Hass ein Ende gesetzt werden müsse, da Hass wie die Pest sei. Von der Alten / Sphinx wird ihnen die Macht über die Stadt Theben angeboten. Sie hätten damit vielleicht das Morden abwenden können. Beide nehmen sich, wie ihre Mutter, am Ende das Leben.

Es handelt sich bei den beiden Figuren, wie aus dem Personenregister ersichtlich, um zwei

Intellektuelle aus den 68er Jahren. Sie sind Hippies und Pazifistinnen. Die Paarung Hippie und Intellektuell ist beinahe paradox, wenn bedacht wird, dass viele Hippies mit ihrer Abkehr von der Gesellschaft Eskapismus betrieben, kiffen und von einer anderen Gesellschaft träumen ohne sich gesellschaftlich zu engagieren. Dies ist auch in diesem Drama zu sehen, denn die beiden reden von der Notwendigkeit des Friedens, sind aber nicht bereit, die Initiative zu übernehmen, selbst als die Sphinx ihnen die Macht schon beinahe „vor die Füße legt“. Sie symbolisieren möglicherweise die slowenische Gesellschaft, die einerseits froh war, nicht in den Krieg hineingezogen worden zu sein, sich damit aber auch begnügte und wenig bis keine Initiativen setzte die Dynamik der Gewalt aufzuhalten oder zu lindern.

Iokaste

Iokaste ist ähnlich wie ihre Töchter gegen den Krieg. Sie hat zwei Perspektiven auf den Konflikt, denn der eine Sohn steht auf der einen Seite der Mauer und der andere auf der anderen Seite. Sie versucht den Streit zwischen den Brüdern zu schlichten und spricht von der Teilung der Macht. Die Brüder willigen aber bekanntermaßen nicht ein.

Die Phönizierin

Sie ist eine Anspielung auf den Titel von Aischylos' Drama. Sie wird auf die Bühne gebracht und ist bis kurz vor dem Ende stumm. Damit ist sie gewissermaßen das Gegenteil des Chors, der die Stimme der Öffentlichkeit darstellt. Ihre Stimmlosigkeit kann aber auch als Symbol für eine paralysierte Öffentlichkeit verstanden werden. Sie ist traumatisiert, da sie vergewaltigt worden ist. Von der Alten wird bei ihr eine Schwangerschaft festgestellt. Als im Zweikampf der beiden Brüder Eteokles davon spricht, dass er seinem verhassten Bruder sein steifes Glied in den Dickdarm stecken werde, schreit die Phönizierin mit schneidender Stimme laut auf. Sie spricht zum ersten Mal kurz vor dem Ende, als sie ein Gedicht, das Polineikes in seiner Jugend geschrieben hat und welches davon handelt, dass man zumindest fünf Mal am Tag lieben soll, singend rezitiert.

Eteokles und Polineikes

Die beiden Brüder liegen, wie in der mythologischen Vorlage im Streit, weil sich Eteokles nicht an die Abmachung über das abwechselnde Ausüben der Macht halten will. Beide sind unerbittlich, hasserfüllt und fiebern dem direkten Kampf entgegen, sie wollen den Krieg. Polineikes greift im Gerechtigkeitswahn seine Heimatstadt an und nimmt dabei keine Rücksicht auf Verluste. Alle, die sich nicht gegen Eteokles wenden, sind Polineikes' Wahrnehmung nach die Gehilfen seines Bruders und somit ist es gerechtfertigt, wenn sie umkommen. Eteokles ist ein ebenso unerbittlicher

Verteidiger der Stadt. Er möchte Polyneikes umbringen und sieht ihn als Verräter. Beide Brüder wünschen sich sehnlichst den Tod des jeweils Anderen herbei. Sie werden einander auch töten, nur dass der Tod noch nicht das Ende des Hasses und des Blutrausches bedeutet. Als Tote noch versuchen sie immer und immer wieder, einander umzubringen. Dem Kampf zwischen den beiden ist eine ganze Szene gewidmet. In dieser kommentieren sie ihre eigenen Handlungen im Stil von Sportreportern. Diese Szene ist wohl die absurdeste im ganzen Stück. Sie ist derart übertrieben, dass sie als komisch empfunden wird, aber auch die Bitterkeit über die Dummheit der beiden schwingt mit. Eine humoristische Dimension kann dieser Szenen jedoch nicht abgesprochen werden.

Kreon

Kreon ist ein trinkender Polizist. Er wird in der ersten Szene als alkoholisierte balkanische (Exekutiv-)Beamter mit seiner Flasche in der Hand gezeigt. Er und der Wächter haben als erste Kontakt zur vergewaltigten Phönizierin. Kreon ist roh und ungehobelt, nähert sich ihr mit Verachtung. Sensibilität ist nicht seine Stärke. Er fordert die Phönizierin gleich zu Beginn auf, sich zu bekreuzigen. Dann fragt er sie, ob sie einen Freund habe und meint, falls nicht, könne er ihr einen besorgen, auch mehrere wenn sie wolle. In diesem Moment spricht aus ihm eine Verachtung gegenüber dem weiblichen Geschlecht.

Der Wächter

Er spielt eine periphere Rolle. Er beteiligt sich an dem Verhör der Phönizierin und verhält sich ihr gegenüber wie Kreon.

3.1.6 Kriegsspezifische Themen

Es wurde bereits festgestellt, dass es sich bei dem Stück um ein Antikriegsdrama handelt. Es ist jenes Stück der Trilogie, welches Kampfhandlungen am stärksten thematisiert. Der Schauplatz ist ein Ort, an dem der Krieg gerade stattfindet. Da der Krieg in Bosnien Thema des Stückes ist, kann angenommen werden, dass es sich beim belagerten Theben symbolisch um das belagerte Sarajevo handelt.

3.1.6.1 Ein „moderner“ Kriegsschauplatz

Schon beim Lesen der einführenden Didaskalien zu Beginn des Dramas ist klar, dass es sich um einen „modernen“ Kriegsschauplatz handelt, da die Figuren Deckung suchen und sich nicht lange an offenen Plätzen aufhalten. Dies ruft die Vorstellung von der Gefahr durch Heckenschützen hervor und erinnert an die Situation in Sarajevo, wo auch viele Zivilisten von solchen Heckenschützen erschossen und verwundet wurden. Die Hauptstraße bekam den Beinamen

„sniper alley“. Auch waren Schilder montiert, auf denen *Pazi – Snajper!*⁴⁴ zu lesen war. Der Bezug zur realen Kriegssituation ist evident, obwohl am Ende der Regieanweisungen zu lesen ist:

Ni „grozljiva“, ker učinkuje „izmišljeno, umetniško“ (JOVANOVIĆ 1997: 7)

Sie [die akustische Kulisse] ist nicht „schauderhaft“, weil sie „erdichtet, künstlich“ wirkt

Ein weiteres Mal wird die Verwendung von Schusswaffen, die als Indiz für einen „modernen“ Krieg gewertet werden, von der Figur Jokastes artikuliert.

JOKASTA: (*Kreonu*) Streljajo iz vseh strani. Ne bi smeli dovoliti, da se otroci igrajo zunaj.
(JOVANOVIĆ 1997: 8)

JOKASTE: (*zu Kreon*) Sie schießen von allen Seiten. Wir sollten es nicht erlauben, dass draußen Kinder spielen.

Es ist bekannt, dass in Sarajevo auch Kinder von Heckenschützen ins Visier genommen wurden.

3.1.6.2 Gewalt gegenüber Frauen – Vergewaltigung

In der zweiten Szene tritt die Phönizierin auf. Sie soll in einer Verpackungsschachtel auf die Bühne gebracht werden. Sie ist offensichtlich traumatisiert, denn sie spricht bis kurz vor dem Ende nichts. Sie ist ein Flüchtling. Von der Wache und von Kreon wird sie ziemlich unsanft verhört. Die beiden fordern sie zunächst auf, sich zu bekreuzigen, als Zeichen, dass sie zu ihnen gehört.

KREON: Si naša? Glej mi v oči! Si naša?

STRAŽAR: Pokrižaj se. Pokrižaj se, če ti rečem! (JOVANOVIĆ 1997: 11)

KREON: Bist die eine Unsrige? Schau mir in die Augen! Gehörst du zu uns?

WACHE: Bekreuzige dich. Bekreuzige dich, wenn ich es dir sage!

Bereits der Tonfall zeigt schon eine gewisse Erbarmungslosigkeit der Männer. Einige Zeilen weiter drohen sie der Frau dann eine Vergewaltigung an.

STRAŽAR: [...] Na kateri strani imaš fanta? Fanta! Saj maš Fanta, ne?

KREON: (*se smeje*) Če ne ti mi enega določimo! (*Ob tem se Feničanka skriva v svojo škatljo [...]*)

STRAŽAR: Lahko izbiraš, lahko si vzameš enega, dva, kolikor rabiš! (JOVANOVIĆ 1997: 11)

WACHE: [...] Auf welcher Seite hast du deinen Freund? Freund! Du hast doch einen Freund, oder

KREON: (*lacht*) Wenn nicht, bestimmen wir dir einen! (*Als sie dies hört, versteckt sich die Phönizierin in der Schachtel [...]*)

WACHE: Du kannst es dir aussuchen, du kannst einen nehmen, zwei, so viele du brauchst!

Sadismus ist aus den Mündern der Männer zu hören, durch ihre sexualisierte Machtdemonstration und die Anspielung auf Mehrfachvergewaltigungen. Die Frage nach der Herkunft ihres Freundes („Auf welcher Seite hast du...“) ist wiederum ein Hinweis auf Sarajevo, da die Stadt bekannt war für konfessionell gemischte Ehen und Beziehungen ohne Rücksicht auf Konfessionen. Hier tritt auch ein faschistoider Reinheitsgedanke hervor.

Als letzten Beweis für sexualisierte Gewalt, respektive für Vergewaltigung soll noch eine Stelle aus

44 Vorsicht Sniper!

dem Zweikampf der Brüder, als sie ihr gegenseitiges Umbringen im Stil von Sportkommentatoren kommentieren angeführt werden. Als Eteokles beschreibt, dass er seinem Bruder sein hartes Glied in den Dickdarm stößt, steht in den Regieanweisungen zu lesen:

(Feničankini kriki polni bolečine režejo kot noži) (JOVANOVIĆ 1997: 32)

(Die Schmerzensschreie der Phönizierin schneiden ein wie Messer)

3.1.6.3 Thematisierung der Flüchtlingsproblematik

Die Flüchtlingsproblematik wird in diesem Drama nicht als komplexes Phänomen behandelt. Es ist aber eine flüchtige Frau in Person der Phönizierin anwesend. Sie ist, wie in Unterkapitel 3.1.6.2 beschrieben, auch das Opfer von Vergewaltigung. Das Schicksal der Frau als Flüchtling wird so beschrieben, dass ihr mit mangelnder Einfühlung von Seiten der Männer begegnet wird. Die Frauen im Drama werden als empathisch dargestellt, sie gehen behutsam mit der Phönizierin um.

3.1.6.4 Konfession, religiöse Identität als „Trennlinie“

Auch die Frage der Rolle der Konfession ist eine Frage am Rande, sie wird hier aber trotzdem erwähnt. Den Zitaten aus Punkt 3.1.6.2 ist zu entnehmen, dass die Konfession darüber entscheidet, ob jemand Feind oder Freund ist, dass ethnische Kollektive über religiöse Identitäten definiert werden.

3.1.6.5 Moralische Aspekte, Selbstkritik bezüglich einer etwaigen Schuld

Moralische Aspekte sowie Selbstkritik und Fragen nach Schuld werden ausschließlich von den weiblichen Figuren geäußert. Vor allem Jokaste als Mutter der sich bekriegenden Brüder sieht Verfehlungen aus der Vergangenheit als Grund für die unglückliche Situation. So meint sie etwa:

JOKASTA: [...] Nismo sprejeli Resnice. (JOVANOVIĆ 1997: 9)

IOKASTE: [...] Wir haben der Wahrheit nicht ins Auge geschaut.

Und wenig später

JOKASTA: Imamo [...] umazane roke. (JOVANOVIĆ 1997: 9)

IOKASTE: Wir haben [...] schmutzige Hände.

Die Verfehlungen bestehen demnach in der Unehrlichkeit sich selbst gegenüber. Niemand ist frei von Schuld, an allen Händen klebt Blut. Dies kann als Eingeständnis individueller Mitverantwortung, nicht aber als pauschaler Kollektivschuldsspruch verstanden werden. Sie artikuliert in meinen Augen jenen Standpunkt, den Slavenka Drakulić bei einer Diskussion im Rahmen der Veranstaltung *Yugoslavia revisited*, welche vom 5. bis zum 7. November im Theater Odeon in Wien stattfand, vertrat. Drakulić argumentierte, dass Schuldzuweisung an Kollektive

unproduktiv sei und favorisierte die individuelle Verantwortung jeder oder jedes einzelnen.

3.1.6.6 Ursachen für den Krieg

Iokaste sieht die Ursache für den Krieg in einer Art Realitätsverweigerung, wie aus dem Zitat im vorigen Unterkapitel zu sehen ist. Im Grunde genommen ist dies Kreon Position ähnlich, wenn er sagt:

KREON: Vsi smo mislili, da je problem za vse večne čase rešen. Eni bolj, drugi manj. Mir, ki ga je prinesel Ojdip, je bil nevaren. Cena za zdravje, mir in blaginjo je bila kolektivna slepota. (JOVANOVIĆ 1997: 15)

KREON: Alle haben wir gedacht, dass das Problem für alle ewigen Zeiten gelöst ist. Die einen mehr, die anderen weniger. Der Friede, den Ödipus gebracht hatte war gefährlich. Der Preis für die Gesundheit, den Frieden und Wohlstand war die kollektive Blindheit.

Hier wird eine verfehlte Politik des Vorgängers Ödipus als Ursache gesehen. Ödipus' Schuld ist aber eine indirekte. Die Blindheit steht eher für die sehr weit verbreitete Auffassung der BewohnerInnen Jugoslawiens, dass sich die einzelnen Nationen aufgrund verschiedener Interessen zwar streiten, niemals jedoch töten würden können. Wenige in Jugoslawien (und nicht nur dort) hatten es sich vorstellen können und es für möglich gehalten, dass „plötzlich“ soviel Blut fließen würde, dass über vierzig Jahre „Erziehung“ im Geiste von ‚Brüderlichkeit und Einheit‘ so „schnell“ ausgeschaltet werden könnten. Dieses blinde Vertrauen in die Unmöglichkeit einer solchen Tragödie hat mitunter zur Eskalation des Konfliktes beigetragen.

Auch Ismene sieht die Ursache in einem Irrtum.

ISMENA: Ko je pred mnogimi leti razvozlal uganko krvoločne bestije, je naš oče mislil, da je za vse večne čase zatrl pošast in za vselej ozdravil bolezni tega mesta. Zdaj ko je morija znova z vso silo izbruhnila na dan, postaja očitno, da se je motil! (JOVANOVIĆ 1997: 15)

ISMENE: Als er vor vielen Jahren das Rätsel der blutrünstigen Bestie entschlüsselte, hat unser Vater gedacht, dass er das Monster für alle Ewigkeit unterdrückt hätte und dass er für immer die Krankheit dieser Stadt geheilt hätte. Jetzt wo das Morden aufs Neue mit voller Kraft an den Tag bricht wird offensichtlich, dass er sich geirrt hat.

Die dunklen Mächte (Nationalismus/Faschismus) seien im Aufwind, wie zu lesen ist, als die Alte mit Kreon spricht (siehe Zitat in Abschnitt 3.1.6.7).

3.1.6.7 Lösungsansätze

Die Doppelrolle der Alten und der Sphinx ist ambivalent. Zum einen appelliert sie an die Vernunft der Schwestern, das Rätsel der Sphinx zu lösen und somit die Macht zu übernehmen und Frieden zu bringen. Zum anderen bringt sie Kreon dazu, den Brüdern einen Zweikampf vorzuschlagen. Dies macht sie, indem sie ihm auf hypnotische Weise Angst macht und ihm suggestiv zuredet. Zur Illustrierung nochmals einige Textpassagen:

SFINGA: (*cirkusantsko*) Nagrada so Tebe! [...] Nagrada je oblast! Vzemi jo ženska! Ne boj se moških!

(JOVANOVIĆ 1997: 18)

SPHINX: *(wie eine Schaustellerin)* Der Preis ist Theben! [...] Der Preis ist die Macht! Nimm sie Frau! Fürchte dich nicht vor den Männern!

Sie fordert hier Antigone aufs Neue dazu auf, das Rätsel zu lösen. Sie ermuntert sie, als hätte sie einzig Vertrauen in sie:

SFINGA: Verjemi starki, ki vsem dobro hoče! [...] (JOVANOVIĆ 1997: 18)

SPHINX: Glaube der Alten, die allen Gutes will! [...]

Kurz darauf spricht sie Antigone direkt an und gibt sich dabei beharrlich.

SFINGA: *(tiho, vztrajno)* [...] Pridi Antigona, ženska zavladaj mestu! (čez čas) Pridi, jaz sem sita ubijanja. (JOVANOVIĆ 1997: 19)

SPHINX: *(leise, beharrlich)* [...] Komm Antigone, Frau tritt die Herrschaft über die Stadt an! (nach einiger Zeit) Komm, ich habe das Töten satt.

Sie scheint sich als Lösung und als Prävention wirklich zu wünschen, dass Antigone als Frau die Herrschaft übernimmt. Antigone wünscht der Sphinx jedoch den Tod. Schließlich sagt diese zu Antigone:

SFINGA: Ti imaš mir samo na jeziku, punca. Mir zahteva žrtve! [...] (JOVANOVIĆ 1997: 19)

SPHINX: Du hast den Frieden nur auf der Zunge, Mädchen. Der Friede verlangt Opfer! [...]

Diese Kritik wendet sich gegen das Wesen der beiden Schwestern welches sie, wie oben beschrieben, nicht aktiv sein lässt.

Nachdem Jokaste mit ihrem Versuch scheitert, die Brüder am Verhandlungstisch dazu zu bringen zu eine Einwilligung zur Teilung der Macht und zum Frieden zugeben, tritt die Doppelfigur erneut auf – diesmal in ihrer menschlichen Gestalt, der Alten. Sie überzeugt Kreon davon, dass das, was schon wankt, nicht mehr unterstützt werden sollte.

STARKA: [...] Postopno se osvobajaš od vseh tistih, na katere si se navadil opirati, ker sile teme so v vzponu in nikomur ne moremo zaupati.

KREON: (zamišljeno) Sile teme so v vzponu – točno. (JOVANOVIĆ 1997: 27)

DIE ALTE: [...] Schrittweise befreist du dich von all jenen, an die du dich als Stütze gewöhnt hast, denn dunkle Mächte sind im Aufschwung und wir können niemandem Vertrauen.

KREON: (nachdenklich) Die dunklen Mächte sind im Aufschwung – genau.

Die „dunklen Mächte“ sind als Anspielung auf nationalistisch-faschistische Tendenzen in der Gesellschaft zu verstehen. Dass Kreon selbst zu einem Teil dieser „Mächte“ wird, ist an seiner paranoiden Geisteshaltung, die von der Alten in ihm aktiviert wird, abzulesen. Sie bringt Kreon schließlich dazu, dass er den Brüdern einen Zweikampf vorschlägt.

3.1.6.8 Direkte Kampfhandlungen

Direkte Kampfhandlungen finden eigentlich nur in der Szene *Eliminacija* statt. Hier geht es um den Zweikampf zwischen den Brüdern Eteokles und Polyneikes. Dieser martialische Zweikampf wird nicht als Auseinandersetzung mit modernen Kriegsmitteln dargestellt. Die verwendeten Waffen sind die Fäuste und die Finger der Kontrahenten sowie Messer. Was an die Gegenwart erinnert, ist die Sprache, die die beiden verwenden. Es ist die Sprache von Sportkommentatoren, aus dem Fernsehen oder Radio. Durch diese Reportersprache erscheint der Kampf als in die Gegenwart transponiert.

Durch das Kommentieren ihrer jeweils eigenen Handlungen durch die Brüder wirkt die Szene absurd. Die Art der Verletzungen, die sich die beiden zufügen, wirkt grotesk. Da sie ihr eigenes Handeln beschreiben und es lobpreisen, erscheinen sie selbstverliebt. Durch die Absurdität der Darstellung scheint ihr Handeln besonders sinnlos und lächerlich. Es ist die groteske Situation, die der dramatischen Lage eine humoristische Note verleiht.

In dieser Szene werden die Medien in einer unrühmlichen Rolle dargestellt. Dieser Zweikampf ist alles andere als sportlich im Sinn von sportlicher Fairness. Je gemeiner und unfairer ein Angriff ist, desto heroischer stellen die Figuren diese Handlung dar. In diesem Moment sind die beiden kaum voneinander zu unterscheiden. Beide sind blutrünstig und wünschen sich nichts mehr, als ihr Gegenüber zu töten. Neben der Heroisierung der eigenen Handlungen dämonisieren sie den Gegner. Sie schlagen einander die Zähne aus, lassen des Gegners Bauch aufplatzen, drücken mit dem Finger ein Auge aus, brechen sich die Rippen, schneiden dem Gegner den Arm ab, stechen mit dem Messer in die Brust und in den Hals. Der eine schneidet dem anderen die Zunge raus, der andere schneidet dem einen das Glied ab. Der eine spaltet dem anderen den Kopf und es kommen, so der Angreifer „nur stinkende Gedanken an Verbrechen“ (JOVANOVIĆ 1997: 31) aus des anderen Haupt.

ETEOKLES: [...] Polinejk je ostal brez kurca! [...] To je epohalno ponižanje nasprotnikain in velika zmaga naših nožev! [...] (JOVANOVIĆ 1997: 31)

ETEOKLES: [...] Polyneikes ist ohne Schwanz geblieben! [...] Das ist eine epochale Erniedrigung des Gegners und ein großer Sieg unserer Messer! [...]

[...]

POLINEJK: Bacili, virusi in bakterije, ki so trumoma navalili na plan iz bolnih možganov sovražnika, kot kuga ogrožajo zdravo življenje v naših krajih, [...] (JOVANOVIĆ 1997: 31/32)

POLYNEIKES: Bazillen, Viren und Bakterien, die sich scharenweise aus dem kranken Gehirn des Feindes wälzen, gefährden wie die Pest das gesunde Leben in unseren Gegenden, [...]

Diese beiden Beispiele sollen illustrieren, wie dieser Kampf abläuft, wie sich die Gegner gegenseitig dämonisieren und sich selbst gleichzeitig heroisieren. Es ist offensichtlich, dass keiner

von beiden bereit ist, auch nur ein Quäntchen Schuld bei sich selbst zu suchen. Die beiden sind derart emotionalisiert, dass sie im Grunde genommen Gefangene ihrer hasserfüllten Leidenschaften sind. Groteskerweise werden sie aber selbst durch den Tod nicht von diesem Gedanken erlöst. Das zeigt sich darin, dass sie nach ihrem vermeintlichen Tod immer wieder auferstehen und aufs Neue beginnen, einander abzuschlachten, nun jedoch in Zeitlupe.

In den Regieanweisungen der letzten Szene ist zu lesen:

Večna borca se očitno ne moreta pobiti in ne moreta umreti. (JOVANOVIĆ 1997: 38)

Die ewigen Kämpfer können sich offensichtlich nicht umbringen und können nicht sterben.

Dies ist ein Kampf, der auch deshalb sinnlos ist, weil er niemals enden kann. Dass die Brüder ihr Handeln wie Sportreporter kommentieren, kann auch so gelesen werden, dass Sport einen „Ersatzkrieg“ mit streng festgelegten Regeln darstellt.

3.1.7 Schlussfolgerungen zu Jovanovićs *Antigona*

Der Krieg wird in dem Stück als sinnlos dargestellt, betrieben durch die beiden hasserfüllten Brüder, die im Grunde genommen gegenseitig austauschbar sind, da sie sich in ihrer Haltung oder Positionen kaum unterscheiden. Eteokles und Polyneikes stehen symbolisch für zwei jugoslawische „Brudernationen“, wobei vom Autor beabsichtigt ist, dass diese nicht direkt zugeordnet werden können. Darum geht es ihm in dieser Beschreibung auch nicht. Es geht nicht um die Frage, wer Schuld ist.

ANTIGONA: Te krivde je na vseh straneh preveč! (JOVANOVIĆ 1997: 18)

ANTIGONE: Von dieser Schuld gibt es auf allen Seiten zu viel!

Das Drama stellt einen kühlen und nicht parteiischen Einblick in soziale Verwicklungen dar. Es ist fragmentarisch und sprunghaft, Bilder reihen sich aneinander und der Dialog steht nicht im Vordergrund. Teilweise wirken die Dialoge wie parallel ablaufende Monologe. Die Aussagen und von diesen ausgehende Assoziationen ergeben ein Bild, ein Panorama aus Bruchstücken. Es handelt sich um ein unvollständiges Mosaik, in dem Steine fehlen, bei dessen Betrachtung aber dennoch das gesamte Bild erahnt werden kann.

Ein wichtiges Element ist die stets präsente Ironie, die sich durch das ganze Stück zieht. Humor scheint hier als ein Vehikel, um über das Unbeschreibliche schreiben zu können. Am stärksten kommt der Humor in der Figur der Alten (die Klofrau ist) zur Geltung, die aus Exkrementen oder Dreck die Zukunft vorhersagen kann. Das humorvollste Geschehen ist der brutale Zweikampf der Brüder, die – während sie einander langsam verstümmeln – ihre Handlungen im Stil von Sportreportern kommentieren. Hier kommt am Stärksten zum Ausdruck, wie unangebracht

eigentlich ihre Handlungen sind.

Die Rettung für die Stadt wäre durch die Machtergreifung Antigonas möglich, der es aber diesbezüglich an Tatendrang fehlt. Sie ist die Alt-68erin die das Töten verhindern könnte, als Hippie ist sie jedoch zu passiv. Das Töten wird als eindeutig männlich dargestellt. Aus der Befangenheit der Brüder, ihrem Gefangen-Sein in einem Zustand infantiler, narzisstischer Kränkung, vermögen sie nicht auszubrechen. Diesen Zustand heißen sie schließlich gut und versuchen, ihr absurdes Handeln sich selbst und der Welt gegenüber als nobles Verhalten zu verkaufen. Obwohl abstrahiert, scheint dies doch nah an der Realität zu sein. Die Metamorphose eines Jungen, der in einem Gedicht dazu auffordert, die Welt zu lieben, zu einem jungen Mann, der in seinem Gerechtigkeitswahn behauptet, bereit zu sein, noch hundertmal, ja tausendmal für die Sache zu sterben, ist eine radikale Darstellung. Die Brüder sprechen in einer „völkischen Diktion“ permanent vom Leiden des Volkes, dem Recht des Volkes – ein weiterer Verweis auf die Bedeutung völkisch-nationalistischer Ideologie im ex-jugoslawischen Bürgerkrieg.

Als Pendant dazu erscheint die Wahrnehmung der Schwestern, die in den Heeren keine Individuen mehr erkennen, sondern nur noch Körper, die sich als Teil eines gemeinsamen, größeren Körpers manifestieren. Es gibt kein „Ich“ mehr sondern nur noch ein „Wir“ und „unser“. Die beiden sind aber als eskapistische Hippies selbst zu passiv, um Verantwortung zu übernehmen. Beim Lesen dieser Momente kommt eine starke antimilitaristische Haltung des Autors zum Ausdruck.

Die wirklich Leidtragenden in dieser Darstellung sind die Frauen. Die beiden Brüder gehen in ihrer Besessenheit auf und Kreon wird zum neuen Herrscher, er profitiert also. Jokasta, die Mutter, leidet von Beginn an, denn sie vereint in sich „zwei Blickwinkel auf die Sache“ - den Konflikt ihrer Söhne. Die beiden Schwestern, die auch eine Liebesbeziehung zu ihren Brüdern pflegen, können die Situation gar nicht verstehen oder glauben (Ismene), dass es tatsächlich geschieht. Antigone möchte den Konflikt entschärfen und stößt mit ihren weisen Erkenntnissen auf taube Ohren, ist zugleich aber nicht bereit, die Macht zu übernehmen.

ANTIGONA: Več ljudi ubiješ, manj si živ. Mrliči ubijalca morijo. (JOVANOVIĆ 1997: 21)

ANTIGONE: Je mehr Menschen du umbringst, desto weniger bist du lebendig. Die Leichname bringen den Mörder um.

Solche lakonischen Geistesblitze können den Verlauf der Handlung jedoch nicht ändern.

Die Fragmente, die Bruchstücke aus denen das Drama besteht, weisen über das, was sie konkret beschreiben, hinaus. Genau dies ist die Technik, die Jovanović für dieses Stück und auch die anderen zwei Stücke der Trilogie angewendet, um das Unsagbare auszurücken.

In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass sich der antike Stoff des Dramas *Antigona* dazu eignet, einen aktuellen gesellschaftlichen Konflikt zu thematisieren. Dass sich der Stoff auf den Bosnienkrieg

anwenden lässt, ist verständlich, da es sich bei der Vorlage sozusagen um ein archetypisches Modell der einander tötenden Brüder handelt, die in diesem Kontext die „Brüdernationen“ symbolisch darstellen. Auch in dem erwähnten Werk des slowenischen Dramatikers Dominik Smole mit dem selben Titel *Antigona* wird ein „Brudermord“ thematisiert, nämlich der zwischen Partisanen und Nazi-Kollaborateuren. Bei Smole geht es jedoch eher um das Schweigen und das von oben verordnete Verbot, Fragen zu stellen.

Es wurde außerdem gezeigt, dass das hier besprochene Werk mehr Parallelen zu den Tragödien *Sieben gegen Theben* von Aischylos und die *Phönizierinnen* von Euripides aufweist, als mit dem berühmten Stück von Sophokles, mit dem es vor allem der Titel verbindet.

Da es in dieser Arbeit kein eigenes Kapitel zur Rezeption geben wird, soll an dieser Stelle der Erfolg des Dramas noch kurz erwähnt werden. Es wurde in Wien im Rahmen der Wiener Festwochen uraufgeführt. In einem Zeitungskommentar wurde Jovanović als „eine[...] Art slowenischer Heiner Müller“⁴⁵ bezeichnet, was er im persönlichen Gespräch als ehrenvoll bezeichnet hat.

45 So schreibt Lothar Lohs in der Wochenendausgabe der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* am 12./13.6.1993, S.9.

3.2 Zweites Drama – *Uganka korajže* | *Das Rätsel der Courage* – Krieg und Geschäft

Das zweite Drama der Trilogie Jovanovičs ist ein Stück, welches nicht direkt im Kampfgebiet spielt. Es handelt von einer Flüchtlingsfamilie, die in einer Stadt im „Westen“⁴⁶, es wird Ljubljana als Ort der Handlung vermutet, Zuflucht gefunden hat. Das Stück beschäftigt sich mit kurz- und mittelfristigen Auswirkungen des Krieges. Die Zeit ist aufgrund der Zerstörung der Brücke von Mostar⁴⁷, die im Stück vorkommt, um das Jahr 1993 datierbar. Im Text wird neben dem Flüchtlingsschicksal auch das einer Theatergruppe behandelt, die Brechts 1941 erschienenen Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* zur Aufführung bringen will. Schon der Titel *Uganka Korajže* | *Das Rätsel der Courage* ist eine Anspielung an Brechts Stück. Die Theatergruppe als dramatisches Element dient als Vehikel, um die Fragen nach den Möglichkeiten, Aufgaben und dem gesellschaftlichen Auftrag des Theaters als gesellschaftlicher Institution aufzuwerfen. Das Stück thematisiert sowohl die Lage von Flüchtlingen, als auch die Rolle des Theaters als gesellschaftliche Institution mit dem Anspruch die Gesellschaft zu verändern. Das Spannungsfeld des Stückes liegt in der Kluft zwischen den Lebenswelten der Flüchtlingsfamilie zum einen und der Theatergruppe zum anderen, die zwar parallel existieren, im Grunde aber aneinander vorbei leben, da es kaum Überschneidungen in ihren Realitäten gibt.

Obwohl es im Stück dramaturgisch keine direkten Kampfhandlungen gibt, werden viele Momente des Krieges - wie Flucht, Militärjustiz, Emotionalisierung von ZivilistInnen, Kriegsgefangenschaft, gestörte Sexualität durch Traumatisierung und anderes – aufgegriffen und dargestellt. Auch bei diesem Stück scheint es angemessen zu sein, von einem Antikriegsdrama zu sprechen.

Durch die Thematisierung der Theaterarbeit und des Stückes von Brecht ist dieses Drama auch eine Abhandlung oder zumindest Gegenüberstellung verschiedener Theatertechniken und deren Ansprüchen. Durch die Thematisierung des eigenen Mediums wird ein „intimer“ Einblick hinter die Kulissen suggeriert. Dies ist eines der Themen des Stückes. Es ist nicht zu übersehen, dass es neben dem Wettstreit verschiedener Erfahrungshorizonte auch einen Wettstreit der Theatertechniken gibt. Es erfolgt eine Gegenüberstellung von Brechts epischem Theater mit seiner Technik des Verfremdungseffektes und dem „Stanislawski System“⁴⁸. Die beiden Techniken wurden oft als

46 Geografische Bezeichnungen wie „Westen“ oder „Osten“ sind, genauso wie die Frage „Wo beginnt der Balkan“, immer relativ und je nach Betrachter auch verschieden. Slowenien galt in Jugoslawien, vor allem weiter im Süden, Südosten immer als relativ „Westlich“, damit auch anders oder besonders. Da in diesem Drama auch die phlegmatische Haltung der slowenischen Gesellschaft bezüglich der Kriegereignisse thematisiert und kritisiert wird, scheint es gerechtfertigt davon auszugehen, dass das Stück im kriegsverschonten Ljubljana handelt.

47 Es wird die Zerstörung einer 420 Jahre alten Brücke erwähnt. (Vgl. JOVANOVIČ 1997: 58)

48 Stanislawski versuchte mit seinem System den Schauspielern die Möglichkeit zu geben, sich emotional in die Figuren, die sie darstellen sollten einzuleben, um die Figuren umso authentischer spielen zu können. Es gibt einen, zumindest scheinbaren, Widerspruch zu Brechts Konzept des Epischen Theaters, welches ein bewusst künstliches

entgegengesetzt dargestellt. Dieses Verhältnis wird im Kapitel 3.2.5 näher beleuchtet.

3.2.1 Zum Inhalt

3.2.1.1 Das Personenregister

OSEBE
ŽENSKE
MARIJA, 42
KATICA, *njena hči*, 12
IRENA, 40
OLGA, *psihoterapevka*, 35
IVETTE POTTIER, 26
PLETILJE
MOŠKI
DINO, *Marijin sin*, 23
REŽISER, 32
NAREDNIK
PROFI
ŠERLOK HOLMS
ŠERIF
SILVESTER STALONE, *rambo*
PENICILIN
KURAT
KUCHAR
BODOČI ŠVICAR, 22

OPOMBA:

Vse pare: Narednik – Profi, Šerlok holmes – Šerif in Silvester Stalone – Penicili lahko igrata le dva igralca. V tem primeru ista dvojica igra tudi Brechtova lika: Kurata in Kuharja. Slednji je tudi kuhar v „Barbacue Lamb Shop“
(JOVANOVIĆ 1997: 41/42)

PERSONEN
FRAUEN
MARIJA, 42
KATICA, ihre Tochter, 12
IRENA, 40
OLGA, Psychotherapeutin, 35
IVETTE POTTIER, 26
DIE WEBERINNEN
MÄNNER
DINO, Marijas Sohn, 23
REGISSEUR, 32
FELDWEBEL
DER PROFI
SHERLOCK HOLMES
SHERIFF
SILVERSTER STALONE, *Rambo*
PENICILIN
DER FELDPREDIGER
DER KOCH
DER ZUKÜNFTIGE SCHWEIZER, 22

ANMERKUNG:

Alle Paare: Feldwebel – der Profi, Sherlock Holmes – der Sheriff und Silvester Stalone – Penicillin können von nur zwei Schauspielern dargestellt werden. In diesem Fall sollen auch Brechts Figuren des Kurat und des Kochs von der selben Person dargestellt werden. Dieser ist auch der Koch im „Barbecue Lamb Shop“

Wie den Regieanweisungen im Personenregister zu entnehmen ist, weist der Autor auf die Möglichkeit hin, drei am Ende des Stückes in Paaren auftretende Figuren von nur zwei Schauspielern spielen zu lassen. Weiters sollen die brechtschen Figuren des Feldpredigers und des Kochs von derselben Person gespielt werden. Der erste Vorschlag kann dazu dienen, weniger Schauspieler zu benötigen, aber auch, um eine gewisse Ähnlichkeit der Figuren anzudeuten. Der zweite Vorschlag ist aus dem Drama von Brecht übernommen, wo der Feldprediger tatsächlich für Mutter Courage kocht. Es besteht bei dieser Doppelbesetzung jedoch keine Ähnlichkeit mit der

Schauspiel fordert, um dem Publikum eine Identifikation mit den Figuren zu verunmöglichen und somit einen Reflexionsprozess einzuleiten.

Alten aus Jovanovićs *Antigone*.

3.2.1.2 Die Handlung

Das Drama beginnt im Schlafzimmer der Schauspielerin Irena, die mit ihrem Regisseur gerade im Bett frühstückt. Zu Beginn des Stückes geht es um die Theatergruppe, die Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* aufführen will. Im Laufe der Handlung werden wir Zeugen der Erarbeitung dieses Stückes, ein Prozess, der in Fragmenten vermittelt wird. Der Regisseur erklärt verschiedene Dimensionen und Bedeutungsschichten von Brechts Stück. Die Schauspielerin Irena ist psychisch labil, was mit ihrer Profession zusammenhängt. Sie ist bei der Psychotherapeutin Olga in Behandlung, mit der sie die Rolle der brechtschen Anna Fierling (der Mutter Courage) bespricht. Olga wird aber im Verlauf des Stückes noch mit anderen Figuren des Dramas sprechen. Dadurch werden die unbewussten Züge mancher Figuren beleuchtet. Um Irena ein lebendiges Beispiel als Inspiration für ihre Rolle zu bieten, vereinbart der Regisseur ein Treffen mit Marija.⁴⁹ Marija ist mit ihren Kindern Dino und Katica, den einzigen Überlebenden ihrer Familie, die in einer konfessionell gemischten Ehe mit ihrem ebenfalls verstorbenen Mann Danko geboren wurden, auf der Flucht vor dem Krieg. Dass die Ehe konfessionell gemischt ist, könnte ein Hinweis auf ihre bosnische Herkunft sein, da Bosnien für relativ weit verbreitete konfessionelle Mischehen bekannt war. Die Flüchtlingsfamilie lebt in einem verlassenen Stall einer Bauerngenossenschaft.

Mit dem Auftritt von Marija und ihrer Familie kommt eine zweite Achse ins Spiel. In Folge wird im Stück immer wieder zwischen den Schauplätzen Theaterprobe und Theaterarbeit sowie Flüchtlingsschicksal und Überlebensstrategie gewechselt. Als Dank für die Bereitschaft, sich im Überlebenskampf über die Schulter blicken zu lassen und weil er seinen 23. Geburtstag feiert, schenken die Theaterleute dem Kriegsinvaliden und Sohn Marijas – Dino – einen elektrischen Rollstuhl. Marija hat Ähnlichkeit mit der brechtschen Hauptfigur Anna, da es ihr gelingt aus der Kriegssituation Profit zu schlagen. Als Irena Marija besucht, um mit ihr über ihre Rolle zu sprechen, stellt sich heraus, dass Marija in ihrem Stall einen Gewerbebetrieb eröffnet hat, in dem sie Flüchtlingsfrauen als Strickerinnen beschäftigt. Diese Firma mit dem Namen *Pletilke v eksilu | Strickerinnen im Exil* ist als humanitäre Aktion, als Beschäftigungstherapie für traumatisierte Frauen auf der Flucht vor dem Krieg, getarnt. Unterstützung für ihre Idee hat Marija von der Hilfsorganisation Caritas erhalten, die auch zehn Prozent des Umsatzes bekommt.

Irena reagiert schockiert und behauptet, Marija würde die Frauen ausnützen, Marija jedoch

⁴⁹ Die Idee des Regisseurs, dass sich Irena mit Hilfe von Marija die Möglichkeit bietet, sich in die Rolle der Anna Fierling besser einzufühlen zu können, steht im Widerspruch mit Brechts Forderung nach einer Episierung der dramatischen Handlung, in der idealerweise Figuren auf der Bühne stehen, mit denen sich das Publikum aufgrund ihrer Künstlichkeit, die durch den Verfremdungseffekt entstehen soll, nicht identifizieren kann, wodurch es die Möglichkeit hat, zu Verstehen, anstatt zu erleben. Auf diesen Punkt wird später noch genauer eingegangen.

erwidert, dass Irena sie und ihr Schicksal ausnutzen würde, um ihre Rolle besser verstehen zu können. Sie selbst aber müsse neben sich selbst noch ihre Familie durchbringen und stehe nicht in einem Gewissenskonflikt. In diesem Moment, als sie die Sorge für die Familie als Motor für die Geschäftigkeit nennt, ähnelt Marija der Anna Fierling sehr stark. Beide argumentieren ähnlich hinsichtlich ihrer moralisch vielleicht verwerflichen, in jedem Fall aber profitablen kapitalistischen Geschäfte, mit der Verantwortung für ihre Familienmitglieder.

Im Laufe des Dramas baut Marija ihr Kleinunternehmen weiter aus. Als Leute vom Theater die Flüchtlingsfamilie wieder besuchen, wundern sie sich, dass Dino wieder auf den Armen herumgetragen wird, obwohl sie ihm doch zu Geburtstag einen elektrischen Rollstuhl geschenkt hatten. Es stellt sich heraus, dass Marija eine neue Geschäftsidee hatte: sie eröffnet einen Grillshop mit dem Namen *barbacue lamb shop*, in dem den ganzen Tag ganze Lämmer gegrillt werden. Der Motor des elektrischen Rollstuhls hat als Antriebsmotor am Grill, an dem synchron sechs Lämmer gegrillt werden können, eine neue Funktion erhalten.

Der dritten Akt mit dem Titel *Nekaj tretjega* | *Etwas Drittes* besteht vor allem aus Träumen, Erinnerungen und Rückblenden, die meist Flashbacks benannt werden. Diese Rückblenden beschreiben die Verschlechterung von Marijas Nervenzustand, als sie der Reihe nach vom Tod ihrer Familienmitglieder erfährt. Auch das Innenleben anderer Figuren wird in kurzen Sequenzen beleuchtet.

3.2.2 Zum formalen Aufbau - die dramaturgische Komposition

Das Stück weist sich von Anfang an als konzeptuelle Komposition aus. Es ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil heißt *Pogum* | *Mut*, der zweite *Strah* | *Angst* und der dritte *Nekaj tretjega* | *Etwas Drittes*.⁵⁰ Die Figuren haben die Funktion, gewisse Fragen aufzuwerfen. Obwohl es scheinbar auch um das Innenleben einiger Figuren geht, haben diese im Allgemeinen keine psychologische Tiefe. Das Stück ist ein unvollständiges Puzzle, welches sehr viele Lebensbereiche aus zwei sehr unterschiedlichen Erfahrungswelten thematisiert.

Es gibt im Stück eine Gegenüberstellung des Theaters als Versuch die Realität wiederzugeben bzw. nachzuahmen, und der tatsächlichen Realität. Auf der einen Seite steht die Welt des Krieges, das Schicksal von Marija und ihrer Familie, auf der anderen die Erarbeitung eines Stück, dessen Thema der Krieg und das Leben im Krieg ist, das allerdings von Menschen aufgeführt wird, die selbst keine persönliche Kriegserfahrung haben. Beide Handlungsstränge stehen nebeneinander, es handelt sich nicht um ein Verhältnis zwischen Haupt- und Nebenhandlung.

Das Spannungsfeld liegt einerseits zwischen einer künstlerischen / künstlichen, westlichen, vom

⁵⁰ Die intertextuellen Anspielungen werden in Kapitel 4 näher beleuchtet

Krieg relativ verschont geblieben Welt, manifestiert in der Theatergruppe aus Slowenien, vermutlich Ljubljana. Andererseits steht ihr die Welt der bosnischen Flüchtlingsfamilie gegenüber, die den Krieg direkt miterlebt hat, „balkanisch“ ist, und deren Sorgen konkret sind.

Als Repräsentantinnen dieses Spannungsfeldes bieten sich die beiden Frauen Irena und Marija an, die jedoch nicht als Antagonistinnen auftreten. Irena ist ein „westliches“ Subjekt, sie ist im Grunde frei von Sorgen, die sich ihr von außen aufdrängen würden. Durch die Dialoge mit ihrer Psychotherapeutin wird uns ihr Innenleben nähergebracht. Sie beginnt, an ihrem Selbst zu zweifeln und kommt zu dem Schluss, dass sie nicht sicher weiß, wer sie ist. Sie stellt ihr Ich in Frage, bzw. weiß nicht mehr, was ihr wahres Ich ist. Ihre Probleme können als „Luxusprobleme“ bezeichnet werden, denn ökonomisch und sozial scheint ihr Leben abgesichert zu sein, wobei solchen Problemen hier nicht ihre Brisanz genommen werden soll. Ihre Schwierigkeiten sind aber auch durch ihren Beruf bedingt, wie sie es selbst in ihren Überlegungen zu erkennen meint.

Ihr Pendant ist Marija, der es gelungen ist, aus dem Kriegsgebiet zu fliehen, also ihr Leben und jenes ihrer zwei überlebenden Kinder zu retten. Sie hat ihren Mann und zwei Söhne an den Krieg verloren. Trotz der Verlusttraumata wird sie als eine Frau dargestellt, die das Leben in dieser schwierigen Situation meistern muss und darin erfolgreich ist.

Irena hingegen verfällt im Laufe des Stückes, ihre psychische Labilität nimmt zu, bis sie am Ende in eine Klinik muss. Bei Marija ist es genau umgekehrt. Nach dem Tod ihres Mannes hatte sie einen Nervenzusammenbruch und war in psychiatrischer Behandlung. Sie muss noch immer Tabletten nehmen. Marija findet als Flüchtling in der neuen Umgebung nicht viele Möglichkeiten vor und doch gelingt es ihr irgendwie, wirtschaftlich zu prosperieren. Sie steht als Unternehmerin solide im Leben, trotz ihres Daseins als Flüchtling und Witwe. Am Ende des zweiten Teiles hat sie erneut einen Zusammenbruch, weil ihre beiden Unternehmen – der Betrieb *Strickerinnen im Exil* und der *barbecue lamb shop* – zerstört werden. Nach diesem Zwischenfall wird sie ins Theater gebracht, wo sie von der Psychotherapeutin betreut wird. Die Grenzen zwischen dem Theater und dem Sanatorium verschwimmen.

Es ist auch möglich, die beiden Figuren Irena und Marija als zwei verschiedene Gesichter der Mutter Courage zu betrachten. Da die Figuren nicht von ihrer psychologischen Tiefe leben, sondern funktionierende Momente in dieser Revue des Krieges und des brechtschen Stückes sind, können die beiden auch als mögliche Antworten auf das „Rätsel der Courage“ verstanden werden.

Es scheint, als würden sich die beiden Figuren im Laufe des Stückes annähern. Es gibt jeweils am Ende der ersten beiden Teile Geschehnisse, die diese These stützen. Am Ende des ersten Teiles zerschlägt Irena den Wagen der Mutter Courage, die Bühnenrequisite. Den Wagen benötigt die brechtsche Courage, um den Kriegsparteien hinterher zu ziehen. Die Zerstörung des Wagens kann

symbolisch die Zerstörung oder Aufhebung des Theaters respektive, der Rolle bedeuten, kann gleichzeitig aber auch die Metamorphose einer mobilen Mutter Courage im dreißigjährigen Krieg in eine zeitgenössische Mutter Courage, wie etwa Marija andeuten.

Es werden moralische Fragen aufgeworfen, so sagt etwa der Regisseur, dass Mutter Courage eigentlich Mutter Gier heißen müsste.⁵¹ Das kapitalistische Verhalten der Mutter Courage, ihr Geschäftssinn wird von Marija verkörpert.

Das Stück beschäftigt sich auch mit der brechtschen Intention und Hoffnung, mit Hilfe des Theaters Menschen zu erziehen oder ihr Denken und Handeln verändern zu können. Es ist somit eine Auseinandersetzung mit dem Stoff des brechtschen Dramas und mit der Auffassung, das Theater könne die Menschen und somit die Welt verändern. Der Stoff der Mutter Courage wird von zwei Seiten beleuchtet. Auf der einen Seite ist das Theaterumfeld, welches Funktionen und Schlüsselmomente im Ausgangsstück reflektiert, auf der anderen Seite ist Marija als Inkarnation des Wesens der Mutter Courage.

3.2.3 Wie Jovanović Figuren aus Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* in seinem Stück realisiert

Abgesehen davon, dass das brechtsche Drama mit Hilfe des Kunstgriffes des „Stückes im Stück“ bei Jovanović ohnehin präsent ist, gibt es eine Reihe an Anspielungen auf *Mutter Courage und ihre Kinder*. So ist schon im Titel des Stückes, *Uganka korajže*, übersetzt *Das Rätsel der Courage*, die Courage anwesend und kann auch ohne Kenntnis des Inhaltes des Stückes als Anspielung an Brecht verstanden werden. Inhaltlich findet eine darüber hinausgehende Bearbeitung des brechtschen Stoffes statt, die sich seiner Stilmittel und Theatertheorie bedient. Anhand der Figuren erfolgt hier eine Analyse des Verhältnisses der beiden Dramen.

Jovanovićs Marija als zeitgenössische Mutter Courage

Marija ist der Prototyp einer Mutter Courage im Sinne der brechtschen Anna Fierling, angesiedelt Anfang der 90-er Jahre, irgendwo in Slowenien. Beiden ist ein ausgeprägter Geschäftssinn gemeinsam, sie argumentieren damit, dass sie nicht nur für sich, sondern auch für ihre Angehörigen sorgen müssen. Es besteht eine gewisse Geistesverwandtschaft zwischen den beiden.

Im Detail jedoch sind ihre Geschichten trotz der unübersehbaren und auch gewollten Ähnlichkeiten doch verschieden. So zieht Marija dem Krieg nicht wie Anna nach, sondern flüchtet vor diesem (1). Marija hat im Krieg schon zwei Söhne und ihren Mann verloren, Anna verliert ihre Kinder im Laufe des Dramas (2). Marija ist ein Opfer des Krieges, während Anna – vom Krieg – lebend diesen durch ihren Handel auch fördert (3). Marija hat zwei Kinder im Krieg verloren, zwei Kinder sind ihr

⁵¹ JOVANOVIĆ 1997: 46

geblieben, wovon eines an den Rollstuhl gefesselt bleibt. Im Vergleich dazu verliert Anna drei Kinder während des Handlungsverlaufs, eines nach dem anderen (4). Bei Mutter Courage ist nie die Rede von Annas Mann und dem Vater ihrer Kinder, Marijas Mann jedoch wird erwähnt (5).

Trotz dieser Unterschiede ist es die Funktion der Figur Marija, die Idee der Mutter Courage oder, zumindest wesentliche Züge von ihr in die Gegenwart zu transponieren. Jovanovićs Technik der Collage unterscheidet sich von der brechtschen Technik. Ihm geht es, wie oben erwähnt, nicht nur um die Transponierung der Momente, die bei Brecht wichtig sind, sondern auch um Fragen, die das Theater und seine Möglichkeiten betreffen. Auch im folgenden Punkt unterscheiden sich die beiden Dramen: Brechts Stück behandelt einen Krieg, der bereits im 17. Jahrhundert stattfand; Jovanovićs Thema ist zur Entstehungszeit aktuell. Seine Marija ist die konkrete Mutter Courage, Irena dient zur Reflexion über die Brechtsche Mutter Courage. Die beiden zusammen bilden die kompositorische Synthese, in welcher das Rätsel der Courage beleuchtet wird.

Katica, Marijas Tochter

Der Name der Figur Katica ist bei Jovanović eine Anspielung an Brechts Figur Katrin. Sie kann jedoch im Vergleich zu Brechts Katrin, die stumm ist, sprechen. Als sie von der Psychotherapeutin Olga im dritten Teil des Dramas gefragt wird wovon sie träumt, antwortet Katica:

KATICA: Da sem lahko vstopila v čarobni svet tišine pod vodo. In sem kot riba, čeprav nisem riba, lahko diham in plavam... In gledam korale in morske trave in luknjičaste skale in zelen pesek. In vse je čisto tiho, tako da se res spočiješ. (JOVANOVIĆ 1997: 83)

KATICA: Dass ich in eine wundersame Welt der Ruhe unter Wasser treten habe können. Und dass ich wie ein Fisch bin. Obwohl ich kein Fisch bin, kann ich atmen und schwimmen... Und ich schaue mir Korallen und Meeresgräser an und poröse Felsen und grünen Sand. Und alles ist ganz ruhig, so dass du dich wirklich entspannen kannst.

Zum einen kann die Vorstellung, unter Wasser zu sein, beängstigend und als dem Tod nahe interpretiert werden. Es kann dies aber schlicht auch so verstanden werden, dass Fische nicht sprechen können, dass sie stumm sind. Fische symbolisieren also die Stummheit von Brechts Katrin ist stumm, Jovanovićs Katica träumt also davon stumm zu sein. Wenn Träume Wünsche symbolisieren können, ist der Wunsch nach Ruhe vielleicht eine Furcht vor zu hoher Lautstärke. Die Anspielung auf Brechts Figur der Katrin ist vor allem durch die Wahl des Namens Katica gegeben, ansonsten gibt es zwischen den beiden Figuren keine Parallelen.

Ivette Pottier

Ivette Pottier ist eine Figur aus Brechts Mutter Courage, bei Brecht wird ihr Name jedoch Yvette geschrieben. Brechts Yvette ist die Lagerhure. Am Ende von Brechts Stück klärt sich auf, dass der Grund dafür ist, dass die Figur des Koches Yvette verführt und dann fallengelassen hatte und

dadurch ihr Selbstwertgefühl verkommen ist. Im Gegensatz dazu wird bei Jovanović wird Ivette als Figur nicht von einer an der Aufführung des Stückes im Stück beteiligten SchauspielerIn gespielt – wie beispielsweise Irena – sondern wird immer mit ihrem Rollennamen angegeben. Ivette Pottier ist bei Jovanović auch ausserhalb der Bühne Ivette Pottier. Bei ihm ist außerdem der Charakter der Figur eher nebensächlich. Bei Brecht handelt es sich um eine Figur, die der Mutter Courage in ihrem Geschäftssinn ähnelt, sie behält aber im Gegensatz zur letzterer doch ihre Menschlichkeit bei. In Jovanovićs Stück ist Ivette vor allem wichtig, um die psychische Entwicklung Irenas darzulegen. Dies geschieht in mehreren Gesprächen mit der Psychotherapeutin Olga.

Am Ende des Stückes erscheint Ivette Irena in ihrer Vorstellung, wie sie mit Marija spricht, als wäre sie Brechts Yvette.

IVETTE: Eni imajo v duši čezmerno potrebo po ljubezni, drugi pa omejeno zmožnost, da bi se tej potrebi odzvali. Nesposobnost ni krivda, ni pa tudi nobena zasluga. Ženska mora imeti suho srce in mokro pičko. (JOVANOVIĆ 1997: 77)

IVETTE: Die einen haben in der Seele ein übermäßiges Bedürfnis nach Liebe, die anderen aber eine beschränkte Fähigkeit, auf dieses Bedürfnis zu reagieren. Unfähigkeit ist keine Schuld, aber auch kein Verdienst. Eine Frau muss ein trockenes Herz und eine nasse Muschi haben.

Yvette ist also eine Figur von Brecht, die auch bei Jovanović auftritt, jedoch eine andere Funktion innehat. Die Aussage aus dem obigen Zitat hätte auch Brechts Yvette tätigen können, auch wenn nicht in derselben vulgären Sprache. In dieser Figur verschmelzen die beiden Figuren kurzzeitig.

Der Koch

Auch der Koch spielt bei Jovanović eine andere Rolle als bei Brecht. Zum einen ist er bei Brecht mit Yvette Pottiers Schicksal verbunden, weil er sie verführt und dann verstößt, was sie dazu bringt Prostituierte zu werden. Außerdem ist es der Koch, der Mutter Courage am Ende des Dramas nach Flandern einlädt, jedoch unter der Bedingung, dass sie ihre Tochter Katrin nicht mitbringt. Interessant bei Jovanović ist, dass der Koch aus dem Theaterkollektiv später als Grillmeister bei Marija arbeitet. Unter diesem Gesichtspunkt ist er ein Bindeglied zwischen Marija und der von Irena gespielten Anna Fierling und lässt die beiden Dramen – wie schon Ivettes Figur – verschmelzen.

In den Regieanweisungen zu Beginn des Dramas ist zu lesen, dass der selbe Schauspieler sowohl den Koch in der Theatergruppe, als auch Marijas Koch im *barbecue lamb shop* spielen soll. Er hat nicht viel Text zu sprechen. Im ersten Teil kommt er nicht zu Wort, sondern ist nur anwesend bei den Theaterproben. Er beginnt erst zu sprechen, als er schon für Marija kocht und selbst da nur drei Mal. Nur einmal spricht er als Koch der Theatergruppe. Dieses eine Mal ist interessant, weil es zum einen am Ende des zweiten Teils geschieht und diesen symbolisch beendet. Zum anderen, weil sich

in dieser Situation etwas auflöst, was symbolisch ähnlich bedeutend ist, wie der Moment, als Irena den Wagen der Mutter Courage zerschlägt. Beide Unternehmen Marijas werden zerschlagen. Es ist nicht klar von wem, es kann aber davon ausgegangen werden, dass dies der Staat veranlasst hat.

DINO: Kuharja so zaprli, pletilje spodili, nas pa izgnali iz hleva. Mama je hudo zbolela. (JOVANOVIĆ 1997: 80)

DINO: Den Koch haben sie eingesperrt, die Strickerinnen verscheucht, uns aus dem Stall gejagt. Mamma ist schwer erkrankt.

In diesem kurzen Dialog zwischen Dino, dem Koch und Irena bricht die Figur von Marijas Koches weg, gleichzeitig bleibt aber der Darsteller der Figur nun als Koch der Theatergruppe auf der Bühne.

Auf Irenas Frage, wohin sie Marija gebracht haben, antwortet ihr der Koch aus der Theatergruppe, der aber die selbe Person ist, die die Figur des Kochs in Marijas *barbecue lamb shop* spielt.

KUHAR: V teater sva jo zapeljala. Olga skrbi za njo. (JOVANOVIĆ 1997: 80)

KOCH: Wir haben sie ins Theater gebracht. Olga betreut sie.

Dies muss verwirrend wirken, weil Dino gerade zuvor gesagt hatte, dass der Koch mit eingesperrt worden ist.

In dieser Komposition ist die Verspieltheit des Autors zu sehen, die auf seinen humoristischen Zugang zeigt. Dieses Moment bedeutet einen Umbruch, weil hier Marijas Werk zerstört wird. Es ist nicht zufällig am Ende des zweiten Teiles angesiedelt. Auch wenn dieser Vorfall scheinbar nebenbei passiert, eröffnet er breite Interpretationsmöglichkeiten.

Aus einem bestimmten Blickwinkel kann gesagt werden, dass der Koch – obwohl er verbal nicht viel beiträgt – durch diesen kompositorischen Einfall zu einer Figur wird, welche die beiden Welten (Theater und Flüchtlingsrealität) in einer Person integriert. Bei Jovanović lässt der Schauspieler die Figur des Kochs im *barbecue lamb shop* mit dem brechtschen Koch der Mutter Courage verschmelzen. Somit vereinigen sich auch die beiden Welten des Theaters und der Realität; die drei Figuren der Irena, der von ihr gespielten Anna Fierling und der Marija fallen zusammen. Diese integrative Funktion des Koches ist wohl vom „literarischen Koch“ Jovanović intendiert.

An einer anderen Stelle rettet der Koch Dinos Leben, als dieser vom Feldwebel, einer weiteren brechtschen Figur, bedroht wird.

NAREDNIK: [...] (*sname kolajno s svoje bluže in jo pripne Dinu na prsi*) Tako! In zdaj te še slikam, za spomin..., da bo gospa mama imela fortko! (*Narednik potegne pištolo iza pasa in pomeri v Dinota. V tem trenutku ga s puško ustrelji v hrbet Kuhar, ki se je malo pred tem pojavil.*) (JOVANOVIĆ 1997: 70)

FELDWEBEL: [...] (*nimmt einen Orden von seiner Bluse und steckt ihn Dino an die Brust*) So! Und jetzt fotografier ich dich noch, zur Erinnerung..., damit die Frau Mama ein Foto haben wird! (*Der Feldwebel zieht eine Pistole aus seinem Gürtel und zielt auf Dino. In diesem Augenblick schießt ihm der Koch, der*

kurz davor erschienen ist, mit einem Gewehr in den Rücken)

Der Feldwebel

Auch die brechtsche Figur des Feldwebels tritt in Jovanovićs Stück auf. Bei Brecht ist es die Figur, die der Mutter Courage mitteilt:

DER FELDWEBEL *nachblickend*
Will vom Krieg leben
Wird ihm wohl müssen auch was geben. (BRECHT 1980: 19)

Er ist bei Brecht auch ein typischer Kriegstreiber, der behauptet, dass Friede eine Schlamperei und Krieg die einzige Möglichkeit für Ordnung wäre.

Bei Jovanović kommt er nur in einer Szene vor, die sich im *barbecue lamb shop* abspielt. Er kommt ziemlich betrunken zum Grill. Nachdem ihm Marija sagt, er solle zahlen und dann verschwinden, wird er in seiner Betrunkenheit verbal aggressiv.

NAREDNIK: Ti si ena stara, umazana, pokvarjena, sifilistična kurba. Ti si ena navadna izdajalska kurba, ki se je spečala z našim... kom? Z našim... kom? Z našim sovražnikom [...]. (JOVANOVIĆ 1997: 68-69)

FELDWEBEL: Du bist eine alte, dreckige, verdorbene, syphilitische Hure. Du bist eine gewöhnliche verräterische Hure, die eine Affäre mit unserem... wem? Mit unserem... wem? Mit unserem Feind hatte [...].

Marija, als eine Frau, die vor dem Krieg in den Frieden flieht, ist für den Feldwebel eine Hure, ähnlich wie für den Feldwebel bei Brecht der Friede eine Schlamperei ist. Dass sie eine Verräterin sein soll, kann nur damit erklärt werden, dass sie in einer konfessionell gemischten Ehe gelebt hatte. Er möchte in derselben Szene auch Dino umbringen, dem er als Hurensohn kein Recht auf leben zugesteht. Er ist also auch bei Jovanović, wie schon bei Brecht, ein Kriegstreiber. Bei Jovanović tritt er nur in einer Szene auf.

Die Geistesverfassung Irenas – Schweizerkas (in Form einer Tonvase und in einem Cocker Spaniel reinkarniert)

Schweizerkas ist bei Brecht der jüngere Sohn der Anna Fierling. Bei Jovanović ist er nicht Teil des Personenregisters. Es ist aber dennoch an manchen Stellen von ihm die Rede. Vor allem Irenas angehende Verrücktheit wird mit Hilfe ihrer Gedanken zur Figur des Schweizerkas veranschaulicht. Dies geschieht kompositorisch über Dialoge zwischen Yvette und der Psychotherapeutin Olga. Zu Beginn des zweiten Teils erzählt Yvette Olga in ihrer Ordination über die Geschehnisse bezüglich Irena, die offensichtlich dabei ist, ihren Verstand zu verlieren. Zuerst erzählt sie, Irena habe ihr anvertraut, dass eine ihrer Tonvasen, die sie bei sich zuhause stehen hat, aussieht wie Schweizerkas.

IVETTE: Prvič sem opazila, da je nekaj narobe, ko mi je Irena zaupala, da se ji zdi, kako je glineni vrč, v katerem je imela ikebano, podoben Rjavčku. Saj veš, sinu Ane Fierling! A zastopiš? Rekla mi je: Glej, njegov duh je vstopil v glinen vrč. (JOVANOVIĆ 1997: 65)

YVETTE: Das erste Mal hab ich bemerkt, dass was nicht in Ordnung ist, als mir Irena anvertraut hat, wie sehr der Tonkrug in dem sie ihre Ikebana hatte, Schweizerkas ähnelt. Du weisst doch, Anna Fierlings Sohn! Verstehst du? Sie sagte mir: Schau, sein Geist ist in den Tonkrug übergegangen.

In derselben Sitzung erzählt sie Olga:

IVETTE: Kmalu po tistem je kupila mladega kokr španjela. To je bil že drugi tak znak. Kaj ti bo pes, sem jo vprašala. Saj nimaš časa da bi skrbela zanj. „Ko sem pisala dnevnik o Ani Fierling, sem napisala tudi to, kako mi je Rjavček rekel, da se bo reinkaniral v psa. Ni tak kot drugi psi. Ni posebno bister, je pa zelo dober po srcu. Obožuje jabolka, tako kot Rjavček.“ (JOVANOVIĆ 1997: 65)

YVETTE: Bald darauf hat sie sich einen jungen Cocker Spaniel gekauft. Das war schon zum zweiten Mal so ein Zeichen. Was willst du mit einem Hund, hab ich sie gefragt. Du hast doch keine Zeit um dich um ihn zu kümmern. „Als ich das Tagebuch der Anna Fierling schrieb, hab ich auch hineingeschrieben, wie mir Schweizerkas gesagt hat, dass er in einen Hund reinkarnieren werde. Er ist nicht wie andere Hunde. Er ist nicht besonders schlau, er ist aber dem Herzen nach sehr gut. Er vergöttert Äpfel wie Schweizerkas.“

Hier werden verschiedene Aspekte aufgezeigt. Zum einen die erwähnte scheinbare Verrücktheit der Irena, die Imagination und Realität nicht mehr unterscheiden kann. Zum anderen ist es wiederum ein schönes Beispiel für den humoristischen Zugang des Autors. Außerdem gibt es wieder einen Bezug zu Brecht, denn die Art und Weise wie Irena das Wesen ihres Hundes beschreibt, stimmt tatsächlich mit der Beschreibung des Gemüts der Brechtschen Figur des Schweizerkas überein.

In einer späteren Situation erfahren wir sogar den Namen des Schauspielers, der die Figur des Schweizerkas spielt. Wieder erzählt Ivette Olga über einen Vorfall, als sie Irena ein Foto des Schauspielers Toni vorhält und diese ihn nicht erkennen kann.

IVETTE: [...] Potem je rekla nekaj, kar me je zelo presenetilo: „Saj se sploh ne morem spomniti njegovega obraza! [...]“ (JOVANOVIĆ 1997: 75)

IVETTE: [...] Dann sagte sie etwas, was mich sehr überrascht hat: „Ich kann mich doch überhaupt nicht an sein Gesicht erinnern! [...]“

Die Szene, die kurz zuvor stattfindet, stellt einen Traum Irenas dar, in dem sie offensichtlich Mutter ist. Es gibt das Geschrei eines Säuglings vom Tonband, eine Frau lächelt dem Säugling in der Wiege zu, das Kind hört auf zu weinen. Diese Szene wiederholt sich ein zweites Mal, danach steht die Frau auf und geht weg, der Säugling ist still, weint dann jedoch erneut und Irena wacht auf. Die Psychotherapeutin Olga vermutet, dass Irena ob ihrer Unfähigkeit, die Rolle der Anna Fierling zu spielen, diese begräbt und betrauert. Es scheint, dass sich Irena so sehr in die Rolle der Mutter Courage hineinlebt, dass sie Realität und Fiktion nicht mehr trennen kann und schließlich wirklich glaubt, sie sei die Mutter von Schweizerkas.

3.2.4 Kriegsspezifische Themen

Das Drama behandelt neben den oben erwähnten Themen auch den Krieg. In der Fragmentarität und Offenheit des Textes findet sich genug Platz, um sehr viele Aspekte des Krieges anzuschneiden

und aufzuzeigen. Viele dieser Aspekte werden in den als „Flashback“ betitelten fragmentarischen Geistesblitzen gezeigt, die Ausschnitte aus Erlebnissen und Träumen der Figuren darstellen. Es soll gesagt sein, dass dies zumindest beim Lesen eine sehr wirkungsvolle Technik ist, nicht um Aspekte ausführlich zu behandeln, sondern um Bilder in den Köpfen der LeserInnen entstehen zu lassen. Hier soll wieder das Bild eines unvollständigen Mosaiks, welches ein weites Panorama ermöglicht, verwendet werden. Diese Technik entspricht dem Prinzip nach der *Offenen Form des Dramas*⁵², wie es von Volker Klotz beschrieben wird.

Zur Behandlung der einzelnen kriegsspezifischen Aspekte sollen diese in einzelnen Themenkomplexen zusammengefasst werden.

3.2.4.1 Flüchtlinge

Das wohl offensichtlichste kriegsspezifische Thema, das hier behandelt wird, ist das Phänomenen der kriegsbedingten Flucht. Ein Teil des Stückes behandelt das Schicksal der Flüchtlingsfamilie, die in einem Stall lebt. Andere Flüchtlinge stellen die Strickerinnen dar. Diese werden von Marija in einer humanitären Beschäftigungstherapie ökonomisch ausgenutzt. Marija stellt es so dar:

MARIJA: Bile so lačne, premražene, zajebane in na smrt so se dolgočasile. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 62)

MARIJA: Sie waren hungrig, steif vor Kälte, in einer schwierigen Situation und sie langweilten sich zu Tode. [...]

Wenig später auf Irenas Anschuldigung hin, sie würde die armen Frauen ausnützen:

MARIJA: [...] (*zaploska, utiša pesem pletilj*) A ste zadovoljne, da vas izkoriščam?

PLETILJE: (*v zboru*) Zadovoljne smo! Hvala bogu, da si nas vzela! (JOVANOVIĆ 1997: 62)

MARIJA: [...] (*klatscht, bringt die Strickerinnen zum verstummen*) Seid ihr zufrieden, dass ich euch ausnutze?

STRICKERINNEN: (im Chor) Wir sind zufrieden! Gott sei gedankt, dass du uns genommen hast!

Dass sie in einem völlig rechtsfreien Raum leben wird klar, als Marijas prosperierendes Geschäft am Ende des zweiten Teiles einfach aufgelöst wird und niemand widerspricht.

Am Ende kommt noch ein Flüchtling zu Wort, dessen Name Bodoči Švicar | Der künftige Schweizer ist. Er ist jemand, der tatsächlich in den Westen flieht und sich darüber freut. Taras Kermauner⁵³ hat in dieser Figur das Bindeglied zwischen diesem und dem letzten Drama der Trilogie gesehen.⁵⁴ Jovanović widersprach dieser Sichtweise jedoch im Interview und meinte, dass

52 Volker Klotz unterscheidet zwischen einer offenen und einer geschlossenen Form von Dramen, wobei die offene im Vergleich zur geschlossenen, über sich selbst hinaus weist. (vgl. KLOTZ 1992)

53 Taras Kermauner (1930 – 2008), slowenischer Literaturhistoriker, Kritiker und Dramaturg

54 „Oporni pevec [...], glavni lik *Sizifa*, ki je tudi Sizif, je eden Marijinih sinov, *Uganka*, ki se mu je posrečilo preživeti, pobegniti na zahod [...]“. (Der Opersänger [...], die Hauptfigur des *Sisyphos*, der auch Sisyphos ist, ist einer von Marijas Söhnen, *Das Rätsel*, dem es gelang zu überleben, in den Westen zu flüchten [...](übers. d. A.)) (JOVANOVIĆ 1997: 146-147); Kermauner schrieb das Nachwort zur *Balkanska trilogija* mit dem Titel *Skoz kaos babarstva in nič postmoderne na drugo stran* | *Durch das Chaos der Barbarei und das Nichts der Postmoderne auf die andere Seite* (übers. d. A.) (In: JOVANOVIĆ 1997: 131 – 151)

dies Kermauners Fantasie entsprungen sein muss. Dies fände er, Jovanović, allerdings auch legitim (vgl. Kapitel 7)

3.2.4.2 Der Verlust nahestehender Personen

Die oben beschriebene Flüchtlingsfamilie hat die Hälfte ihrer Mitglieder verloren. Marija und ihr Mann Danko führten eine konfessionell gemischte Ehe und hatten vier Kinder. Marija hat im Krieg ihren Mann und zwei Söhne verloren. Am Leben blieben die Tochter Katica und der Sohn Dino. Diese Verluste werden auch in die nachfolgenden Kategorien noch einmal Eingang finden, weil sie nicht nur schmerzhaft für die Angehörigen sind, sondern auch noch andere Aspekte des Krieges zeigen. Im ersten Bühnenauftritt Marijas stellt sie sich selbst und das Schicksal ihrer Familie der Theatergruppe in einem längeren Monolog vor. In diesem Monolog, der zwei Seiten lange ist, steht unter anderem Folgendes zu lesen:

MARIJA: [...] On [Danko Gušter – njen muž in oče njenih otrok] je bil pravi prostovoljec, sam se je prijavil na bojišče. [...] Peter je padel na tej strani, za Borota pa sem plačala, da sem ga dobila nazaj, da zdaj v miru leži. (JOVANOVIĆ 1997: 49)

MARIJA: [...] Er [Danko Gušter – ihr Mann und Vater ihrer Kinder] war ein richtiger Freiwilliger, er hat sich selbst am Schlachtfeld gemeldet. [...] Peter ist auf dieser Seite gefallen, für Boro hab ich jedoch gezahlt, damit ich ihn zurück bekomme, damit er jetzt in Frieden ruht.

Hier bekommen die verlorenen Familienmitglieder Namen. Der Familienname Gušter bedeutet Eidechse. Ihr Mann hieß Danko, die beiden gefallenen Söhne Peter und Boro. Marija musste nach der Nachricht vom Tod ihres Mannes in psychiatrische Behandlung, noch immer muss sie Psychopharmaka einnehmen. Dass sie ihren toten Mann identifizieren musste, wird in einem ihrer „Erinnerungs-Flashbacks“ am Ende des Dramas beschrieben. Diese Szene spielt im Wilden Westen, die beiden Personen, die sie mit der Identifikation beauftragen, sind Kunstfiguren mit den Namen Sheriff und Sherlock Holmes. Die Szene ist trotz der humoristischen Einwürfe beängstigend. Die beiden essen Speck, Zwiebel, Käse und Brot zu Abend, dazu trinken sie Whiskey. Aus dem Radio kommt Musik von Haris Džinović – einem populären bosnischen Volksliedsänger.

ŠERIF: Rajši ne odpiraj vreče.

ŠERLOK: Mora ga identificirati.

ŠERIF: Jaz na njenem mestu ne bi. Grdo je. (JOVANOVIĆ 1997: 84)

SHERIFF: Mach den Leichensack lieber nicht auf.

SHERLOCK: Sie muss ihn identifizieren.

SHERIFF: Ich würde es an ihrer Stelle nicht machen. Es ist hässlich.

Schon in dem zuvor erwähnten längeren Monolog beschreibt Marija ihr Handeln nach der Nachricht von Dankos Tod, die ihr einen Nervenzusammenbruch bescherte.

MARIJA: [...] Ko pa so mi prišli javit, da njega več ni, sem šla ponoči čez minska polja, da sem ga dala v vrečo, vrečo na ramo in domov pokopat. Nisem mogla priti ksebi, ko sem ga vidla. Kos sem ga prepoznavala, on sploh oči ni imel...! (JOVANOVIĆ 1997: 49)

MARIJA: [...] Als sie mich benachrichtigten, dass er nicht mehr sei, ging ich in der Nacht über Minenfelder, damit ich ihn in den Sack geben konnte, den Sack über die Schulter und dann nach Hause, begraben. Ich konnte nicht zu mir kommen, als ich ihn gesehen habe. Als ich ihn identifizierte, hatte er überhaupt keine Augen mehr...!

Auch zu den zwei verlorenen Söhnen gibt es jeweils einen „Erinnerungs-Flashback“. Ihren Sohn Boro holt sie von der gegnerischen Kriegspartei. Sie muss die Kunstfigur mit dem Namen „Profi“ mit mehreren 20-D-Mark-Scheinen bestechen, um seine Geschichte zu erfahren und um den Leichnam zu bekommen. Dabei zittert sie so stark, dass ihr der letzte Geldschein aus der Hand fällt (JOVANOVIĆ 1997: 80-81). Dass die beiden Söhne auf verschiedenen Seiten kämpften, ist ein weiterer Hinweis für die konfessionell gemischte Ehe und die Absurdität der kriegesischen Zuspitzung aufgrund der Konzepte ethnischer Zugehörigkeit.

Den Leichnam des zweiten gefallenen Sohnes holt Marija ebenfalls von der Front. In diesem Flashback heißen die beiden Kunstfiguren Rambo, der sich als Sylvester Stalone vorstellt, und Penicilin⁵⁵. (JOVANOVIĆ 1997: 82-83)

Was der Verlust von nahen Angehörigen für Marija bedeutet, ist auch im folgenden Dialog Thema:

MARIJA: Hvala za kavo in limone. Zelo ste dobri, da nam tko pomagata. (*Režiser pregane časopis*)
REŽISER: Politično se stvar komplicira. Ni videti konca. Strašne reči se godijo: Stari most je padel v reko.

MARIJA: Kaj?

REŽISER: Porušili so most.

MARIJA: Eh.

REŽISER: Tak lep star most...

MARIJA: Eh!

REŽISER: Kaj – eh?

MARIJA: Nič.

REŽISER: 420 let je bil star.

MARIJA: To ni malo.

REŽISER: Ni. Star je bil.

MARIJA: Ni bli več mlad. Svoje je dal skoz...

REŽISER: Gospa Marija...?

MARIJA: In zdaj ga ni več. Tako mu je bilo sojeno. Pa ne samo njemu. (JOVANOVIĆ 1997: 58-59)

MARIJA: Danke für den Kaffee und die Zitronen. Sie sind sehr gut zu uns, dass sie uns so helfen. (*Der Regisseur legt die Zeitung weg*)

REGISSEUR: Die Sache wird politisch komplizierter. Kein Ende in Sicht. Schrecklich Sachen passieren: die alte Brück ist in den Fluss gefallen.

MARIJA: Was?

REGISSEUR: Sie haben die Brück zerstört.

MARIJA: Ach.

REGISSEUR: So eine schöne alte Brücke.

MARIJA: Ach!

REGISSEUR: Was – Ach?

MARIJA: Nichts.

REGISSEUR: 420 Jahre war sie alt.

MARIJA: Das ist nicht wenig.

REGISSEUR: Nein. Sie war alt.

55 Im Interview am Ende dieser Arbeit erklärt Jovanović, dass der Satz „Jaz sem zate penicilin“ | „Ich bin für dich Penizillin“ im Serbischen gebräuchlich ist und übertragen „ich schütze dich vor dir gefährlichen Körpern“ bedeutet.

MARIJA: Sie war nicht mehr jung. Sie hat ihres durchgemacht...

REGISSEUR: Frau Marija...?

MARIJA: Und jetzt ist sie nicht mehr. So war es ihr beschieden. Und nicht nur ihr.

Die Nachricht über den Einsturz der Brücke von Mostar, die im Westen als Schreckensbotschaft registriert und als Sinnbild für den gesamten Konflikt geprägt worden ist, löst bei Marija keine Emotionen aus. Die symbolische Kraft dieser Brücke, die von einem osmanischen Architekten im 16. Jahrhundert gebaut wurde, als Verbindung zwischen Okzident und Orient, ist für sie im Vergleich zum Verlust ihrer Familienangehörigen kein tragisches Ereignis. Marija hat allerdings nicht nur Familienangehörige verloren, sondern auch ihr gesamtes vorheriges Leben.

MARIJA: Ogromno sem izgubila. Če računam od polovice junija do začetka avgusta, v dveh mesecih in pol – sem prišla ob moža, hišo, kšeft, enega sina, drugega sina, tretji je postal invalid, punca pa je nepreskrbljena. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 56)

MARIJA: Ich hab unheimlich viel verloren. Wenn ich von Mitte Juni bis zum Anfang August rechne, in zweieinhalb Monaten – hab ich meinen Mann, mein Haus, mein Geschäft, den einen Sohn, den anderen Sohn verloren, der dritte wurde zum Invaliden, das Mädchen ist unversorgt. [...]

So fasst Marija ihre Verluste selbst zusammen. Katica erzählt, wie sie die Mutter erlebte, als sie durch den Pfarrer von den Verlusten in Kenntnis gesetzt wurde.

KATICA: Mama je prebutala župnika, ko ji je prišel povedat, da je oče umrl. [...] Ko je prišel župnik povedat za Borota, je jokala, tako da jo je moral tolažiti. Ko je župnik prišel povedat za Petra, je prinesel žganje in sta pila. Ko pa je župnik prišel povedat, da je Dino ranjen, ga je poljubila na čelo, eno lice, drugo lice, roko in rekla: Hvala ti, gospod. (JOVANOVIĆ 1997: 79)

KATICA: Die Mutter hat den Pfarrer geprügelt, als er kam um zu sagen, dass der Vater gestorben ist. [...] Als der Pfarrer kam um dies wegen Boro zu sagen, weinte sie, so dass er sie trösten musste. Als der Pfarrer kam, um dies wegen Peter zu sagen, brachte er Schnaps mit und sie tranken. Als er aber kam, um zu sagen, dass Dino verletzt ist, küsste sie ihn auf die Stirn, auf die eine Wange, auf die andere Wange, auf die Hand und sagte: Danke dir, mein Herr.

3.2.4.3 Rolle der Medien

Die Rolle der Medien wird nicht als rühmlich dargestellt. Hier soll vor allem die Darstellung der Rolle des Fernsehens, bzw. der Kriegsberichterstattung in Journalen aufgezeigt werden. Das Fernsehen wird hier als Metapher für alle populären Medien, also auch Printmedien und Radio, verstanden. Vor allem mit dem Tod Dankos ist die Fernsehberichterstattung eng verbunden, er steht als Prototyp für viele Männer, die sich tatsächlich durch die Berichterstattung aufwiegelten ließen und sich möglicherweise auch dadurch entschieden haben, selbst an den Kriegshandlungen teilzunehmen. In den Journalen wurde täglich über den Schrecken und die Gräueltaten des Krieges berichtet. Danko sah sich diese regelmäßig an, war regelrecht süchtig nach ihnen. Er symbolisiert den Typ eines durch die Berichterstattung aufgehetzten Mannes. Dass Danko, als Marija seinen Leichnam abholt, keine Augen mehr hat, kann mit seinem medialen Konsumverhalten in

Verbindung gebracht werden. Er hat sich sozusagen die Augen aus den Augenhöhlen gesehen. Da er als Figur im Drama nicht persönlich auftritt, wird seine Geschichte durch die Erzählungen seiner Angehörigen vermittelt. Marija zitiert ihn wörtlich und beschreibt auch seinen psychischen Zustand.

MARIJA: [...] Ampak njega je zelo prizadelo to, da njegov narod trpi. Ko so na teve kazali tista trupla, je rekel „grem, da bom branil svoje otroke in svojo grudo“. [...] Jaz sem Možu govorila „Danko, nikar ne hodi, če te ne kličejo, ker so otroci odvisni od tebe.“ Ko je bila še Manda na teve, sem mu rekla, naj tega ne gleda. On pa je samo škrtal z zobmi in rekel: „Če bi lahko dal roko v ekran, bi jo izpulil iz ekrana, jo zrezal na drobne koščke, meso pa posolil.“ Non-stop je on to spremljal, te dnevnike, [...]. Ko je videl tisto Mando, da izkopava je rekel „mar naj ena ženska to dela, jaz pa sedim doma, ko drugi ginejo“. On celih 20 dni ni dal grizljaja v usta, samo cigarete je kadil, turško kavo je pil in tuhtal, kako je vse to in kako bo. Ko sem ga vprašala „zakaj to tebe zanima“, je rekel „zanima me, da se maščujem tistim tvojim“. (JOVANOVIĆ 1997: 49)

MARIJA: [...] Aber ihn hat das ziemlich getroffen, dass sein Volk leidet. Als sie im Fernsehen diese Leichen zeigten sagte er „ich gehe, damit ich meine Kinder und meine Heimat erde“. [...] Ich hab meinem Mann gesagt „Danko, geh nicht, wenn du nicht einberufen wirst, weil deine Kinder von dir abhängig sind.“ Als noch Manda im Fernsehen war, hab ich ihm gesagt, er soll das nicht schauen. Er aber hat nur mit den Zähnen geknirscht und gesagt: „Wenn ich meinen Arm in den Bildschirm stecken könnte, würde ich sie aus dem Bildschirm herausreißen, sie in kleine Stücke zerschneiden, das Fleisch dann einsalzen.“ Er hat diese Journale Non-stop verfolgt, [...]. Als er diese Manda beim ausgraben [der Massengräber, d. A.] sah, sagte er „soll etwa eine Frau das machen, ich aber sitze zuhause, während andere sterben“. Er hat ganze 20 Tage keinen Bissen in den Mund genommen, nur Zigaretten hat er geraucht, türkischen Kaffee getrunken und gegrübelt, wie das alles ist und sein wird. Als ich ihn fragte „wieso interessiert dich das“, hat er gesagt „es interessiert mich, dass ich mich an diesen Deinigen räche“.

Hier wird auch deutlich, wie durch hetzerische Berichterstattung Leute gegeneinander aufgehetzt werden, zumal Danko mit Marija in einer konfessionell gemischten Ehe lebte. Die Brüche gehen also nicht nur zwischen Nachbarn und ehemaligen Freunden, sondern auch mitten durch Familien und es geht auch um Rachegelüste und um die Trennung zwischen den „Unseren“ und den „Eueren“. Die scheinbare Sucht nach dem Schrecken, dieses Nicht-aufhören-können, dem Schrecken im Fernsehen zusehen zu müssen, zeugt von einer hohen psychischen Anspannung, die schlussendlich Menschen auch dazu bringen kann den Wunsch zu entwickeln, andere Menschen töten zu wollen. Als Marija den Leichnam ihres Mannes holt um ihn zu begraben, hat dieser keine Augen mehr.

Schon vor dem tatsächlichen Ausbruch des Krieges wurde die Gesellschaft mit Hilfe populärer Medien (Fernsehen, Radio, Printmedien) aufgewiegelt. Es scheint mir jedoch wichtig zu erwähnen, dass die führenden Köpfe dieser Emotionalisierung und Entrationalisierung auch Intellektuelle waren. Der serbische Soziologe Todor Kuljić verweist auch auf die Rolle der Akademien der Wissenschaften und vieler Historiker in der aufgeheizten Situation.

In allen ehemaligen jugoslawischen Staaten beteiligten sich Intellektuelle, insbesondere aus den Akademien der Wissenschaften und Künste, in hohem Maße an der Politisierung und Nationalisierung der Vergangenheit (Milosavljević 2002; Žanić 2003). Nur wenigen Historikern gelang es, sich aus dem Sog dieser vereinnahmenden Identitätspolitik zu befreien und die Verstrickungen der Vergangenheit nüchtern zu betrachten. (KULJIĆ 2010: 63)

In diesem Zusammenhang scheint es außerdem angebracht auf die Rolle von PR-Agenturen in der

Kriegsberichterstattung über den Krieg in Jugoslawien zu verweisen.⁵⁶

Im Rahmen dieser Arbeit wurde auch Filmmaterial durchgesehen, unter anderem die BBC Dokumentation *The death of Yugoslavia*⁵⁷. In diesem Film wird explizit auf eine in westlichen Medien falsche Berichterstattung über ein angebliches Bombardement der Altstadt von Dubrovnik durch die Jugoslawische Volksarmee verwiesen, welche PR-Agenturen zugeschrieben werden kann.

3.2.4.4 Kriegsgefangenschaft und Militärjustiz

Im ersten Flashback zum Tod ihrer Söhne ist Marija auf der Suche nach ihrem Sohn Boro. Es sind die Fronten nicht klar benannt, dies ist auch irrelevant und von Jovanović so intendiert. Marija kommt also zum schon erwähnten Profi und sagt:

MARIJA: Boro Gušter je bil pri vas vojni ujetnik! (JOVANOVIĆ 1997: 80)

MARIJA: Boro Gušter war Kriegsgefangener bei euch!

Worauf der Profi antwortet:

PROFI: Ne! Ne nismo imeli vojnih ujetnikov. (JOVANOVIĆ 1997: 80)

PROFI: Nein! Nein, wir hatten keine Kriegsgefangenen.

Zu Beginn leugnet der Profi, dass es überhaupt Kriegsgefangene gegeben habe. Er behauptet, wenn dies im Interesse des Staates und der Armee sei, werde er nicht die Wahrheit sagen. Als Marija ihn mit 20 DM besticht, rückt er mit der Wahrheit heraus. Boro, so meint er, sei von sich aus übergelaufen. Als Marija wissen will, was mit ihm passiert sei, muss sie den Profi noch einmal bestechen. Darauf der Profi:

PROFI: Vojak, o katerem govorite, ni opravil naloge, ki mu je bila zaupana. S tem je ogrozil [sic!] varnost naše enote. Imeli smo tudi žrtve... Ubil sem ga na licu mesta. Jaz: osebno in personalno. (JOVANOVIĆ 1997: 81)

PROFI: Der Soldat von dem sie sprechen hat die Aufgabe, die ihm anvertraut wurde, nicht erfüllt. Damit hat er die Sicherheit unserer Einheit gefährdet. Wir hatten auch Opfer zu beklagen... Ich habe ihn an Ort und Stelle getötet. Ich: höchstpersönlich.

Hier wird die harte Realität der Truppendisziplin in Kriegszeiten gezeigt. Es musste ein Exempel statuiert werden, weil ansonsten die Moral noch mehr gelitten hätte. Dies steht jedoch im Widerspruch zu Dinos Schicksal, wie in den Kapiteln 3.2.4.6 und 3.2.4.7 gezeigt wird.

3.2.4.5 Depression, Selbstmord

Auch an die Suche nach dem zweiten Sohn, Peter Gušter, erinnert sich Marija in einem Flashback. Er hat sich laut Auskunft des Kunstcharakters Penizillin das Leben genommen.

⁵⁶ Schon relativ früh (1994) ist von Klaus Bittermann ein Buch mit dem Titel *Serbien muss sterben* herausgegeben worden, in dem unter Anderem auch Verflechtungen zwischen der Kriegsberichterstattung und PR-Agenturen beschrieben werden.

⁵⁷ Online anzusehen unter: <http://topdocumentaryfilms.com/death-of-yugoslavia/> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2011)

PENICILIN: Ja! Samomor je bil! (JOVANOVIĆ 1997: 82)

PENIZILLIN: Ja! Es war Selbstmord!

Die genaue Todesursache kann er jedoch nicht nennen, weil nur bei einem Drittel der Selbstmörder eine Obduktion durchgeführt wird.

PENICILIN: Obdukcijo opravimo le na eni tretjini samomorilcev, ker nam primanjkuje medicinskih inštrumentov in kemikalij. Za vašega sina nimam pisnega poročila: se pravi... je v kartoteki pod splošno šifro „depresija“. (JOVANOVIĆ 1997: 83)

PENIZILLIN: Eine Obduktion nehmen wir nur bei einem Drittel der Selbstmörder vor, weil es uns an medizinischen Instrumenten und Chemikalien mangelt. Für ihren Sohn haben wir keinen schriftlichen Bericht: das heißt... er fällt in der Kartotheke unter der allgemeinen Chiffre „Depression“.

Hier wird auch gezeigt, dass der Selbstmord von Marijas Sohn kein Einzelfall war. Genaue Beweggründe einer Person, die sich das Leben nimmt, bleiben im Grunde genommen immer ungewiss. Vermutlich war es hier das Zusammenspiel zwischen der Sensibilität des Jungen und der Härte der Realität, vor der er sich nicht schützen konnte. Wie Rambo ihn zuvor beschreibt, scheint er nicht bei allem mitgemacht zu haben. Er wurde nicht mit seinem tatsächlichen Namen, sondern mit dem Spitznamen Pero - Fasan gerufen.

RAMBO: [...] Ko smo osvobodili Selo, je blo punčar, kar si jih hotu. Vse frej pa ledih, da si ne bi kej mislil. Vsi smo porivali, da se nam je že bledl, Pero fazan pa ne in ne! Pičko sem mu na pladnu prinesu, pa ga ni namoču. Pa ni bil pediker.[...] (JOVANOVIĆ 1997: 84)

RAMBO: [...] Als wir das Dorf Selo befreiten, war alles voller Mädels, so viele du wolltest. Frei und ledig, nicht dass du dir irgendetwas denkst. Wir alle haben so viel gebumst, dass wir schon verrückt wurden, Pero Fasan wollte nie und nimmer! Ich hab ihm eine Muschi auf dem Tablett gebracht, er aber hat ihn nicht reingesteckt. Obwohl er kein Fußpfleger⁵⁸ war. [...]

Es ist zwar nicht direkt von Vergewaltigung die Rede, denn so wie es Rambo darstellt, scheint alles einvernehmlich passiert zu sein. Es ist aber nicht auszuschließen, dass auch Gewalt im Spiel gewesen war. Es kann angenommen werden, dass Peter die Kriegssituation nicht mehr ausgehalten hat und sich deswegen das Leben nahm.

3.2.4.6 Körperliche Versehrtheit

Dino ist der einzige Sohn Marijas, der mit dem Leben davon gekommen ist. Auch er war Soldat und wurde 1992 einberufen. Nun ist er an den Rollstuhl gefesselt.. Dino hat einen Tick, er muss immer wieder den Namen der Automarke Subaru rufen. Er selbst erzählt über den Hergang seiner Verletzungen Folgendes:

DINO: Ranjen sem bil med kosilom. Subaru. Moj kolega se je malo napil in s puško meril v vojaka, ki je jedel zraven mene. Rekel sem mu, da ni normalen, naj ne dela tega. Zakaj cvikaš, je rekel in sprožil. Meril je vanj, zadel je pa mene. Subaru. Ni vedel, da ima kroglo v cevi. Zadel me je v vrat. Zdaj sem skoraj povsem nepremičen. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 53)

58 Im Original *pediker* erinnert an *peder* | *Schwuler* und ist, wie der Kontext vermuten lässt, wohl auch so gemeint.

DINO: Ich wurde während des Mittagessens verletzt. Subaru. Mein Kollege hatte sich ein bisschen betrunken und mit dem Gewehr auf den Soldaten, der neben mir saß, gezielt. Ich hab ihm gesagt, dass er nicht normal ist, dass er das nicht machen soll. Wieso bekommst du es mit der Angst zu tun, sagte er und hat abgedrückt. Er hat auf ihn gezielt, aber mich getroffen. Subaru. Er wusste nicht, dass er eine Kugel im Lauf hat. Er hat mich in den Hals getroffen. Nun bin ich fast vollständig gelähmt. [...]

Dino ist vom Hals abwärts gelähmt, er sieht es jedoch als Glück an, weil er zu Beginn nur seine Lippen bewegen konnte, inzwischen könne er zumindest normal sprechen. Dino steht auch für die vielen Verletzten, denen durch diesen Krieg Gliedmaßen amputiert werden mussten, die gelähmt von der Front zurück kamen, oder sonst wie schwer verletzt wurden. Mit Hilfe von Dinos Figur und seiner Berichte macht der Autor aber noch auf einige andere Aspekte des Krieges aufmerksam, was im folgenden Unterkapitel behandelt wird.

3.2.4.7 Unprofessionelle Einheiten, Alkoholismus, Undiszipliniertheit

Wie aus dem obigen Zitat ersichtlich, ist Dinos Verletzung aufgrund von zu geringer Vorsicht oder gar Übermut eines seiner Kollegen zustande gekommen. Es handelt sich zwar um einen Unfall, also es gab offensichtlich keine Verletzungsabsicht. Dass sein Kollege aber betrunken ist und dann mit der Waffe auf einen Soldaten aus der eigenen Einheit zielt, scheint doch ein Indiz für mangelnde Professionalität und Disziplin in der Einheit zu sein. Auf derselben Seite meint Dino:

DINO: [...] Ja nekateri vojaki so kar precej pili in kar naprej streljali, brez vsakega reda in pardona. Na sove, zajce, v prazno. (JOVANOVIĆ 1997: 53)

DINO: [...] Ja einige Soldaten haben ganz schön viel getrunken und immerfort herum geschossen, ohne jegliche Ordnung und Rücksicht. Auf Eulen, Hasen, in die Luft.

Dieses Zitat unterstreicht nochmals den unprofessionellen Zustand der Armee. Es handelt sich bei Dinos Einheit offensichtlich um den Teil einer Armee.

Auch Dinos Erzählungen über die Zustände in seiner Truppe sind bezeichnend, obwohl die Zahlen, die er angibt, etwas übertrieben scheinen.

DINO: [...] Največjo paniko sem fasal – ne od sovražnika – temveč od lastnih soborcev, ki so bili zvečer vedno fino nažgani. V mojem divizionu jih je od 53 mrtvih le 14 padlo v boju, vsi ostali pa so se pobili med sabo, ali pa so nastradali kot žrtve nesrečnega slučaja. (JOVANOVIĆ 1997: 72)

DINO: [...] Die größte Panik bekam ich – nicht vom Feind – sondern von den eigenen Mitkämpfer, die am Abend immer schön angetrunken waren. In meiner Division fielen von 53 Toten nur 14 in Kampfhandlungen, all die anderen haben sich untereinander umgebracht, oder haben als Opfer eines unglücklichen Zufalls draufgezahlt.

Hier wird erneut das Alkoholproblem in der Armee thematisiert. Der Alkoholismus und der durch Trunkenheit ausgelöste Übermut fördern die Risikobereitschaft und erhöhen dadurch die Gefahr von Unfällen.

3.2.4.8 Mafiöse Organisationen, paramilitärische Verbände und Zerfall der gesellschaftlichen Integrität, Krieg und Ökonomie

Auch nicht reguläre Kämpfe werden thematisiert. Als Marija den Leichnam ihres Mannes Danko abholt und mit dem Sheriff spricht, sagt dieser:

ŠERIF: Je pa res precej tega ubijanja. Pa ne sam na fronti. Narod je podivljaj; šverc-komerc, obračuni, ropi... V prvih devetih mescih letošnjega leta je na širšem področju občine ostalo nepojasnjenih preko pedest umorov. (JOVANOVIĆ 1997: 85)

SHERIFF: Es gibt jedoch wahrhaftig viel dieses Mordens. Aber nicht nur an der Front. Das Volk ist wild geworden; Schmugglerei, Abrechnungen, Raubüberfälle... In den ersten neun Monaten des heurigen Jahres blieben auf dem breiteren Gebiet der Gemeinde über fünfzig Morde ungeklärt.

Hier werden gleich einige zusätzliche Aspekte des gesellschaftlichen Zustandes, die auch Auswirkungen des Krieges aufzeigen, genannt. Allen ist gemeinsam, dass sie ökonomische Ursachen haben. Die Schmuggelei ist ein Geschäft, welches in Kriegszeiten floriert und mafiöse Strukturen voraussetzt. Es handelt sich um mächtige Clans⁵⁹, die mafiös strukturiert sind und auch nach dem Krieg noch einiges an Macht besitzen (vgl. MAPPEs-NIEDIEK 2003). Ausserdem ist bekannt, dass diese auch in Kontakt mit paramilitärischen Einheiten standen und sie unter anderem mit Waffen belieferten (ebd.).

Ein weiterer Aspekt, der hier genannt ist, sind Racheakte, bzw. das Begleichen alter Rechnungen. Dies geschieht oft in Form von Selbstjustiz. Dies hat mit der gesellschaftlichen Anomie, dem gesetzlosen Zustand im Kriegszustand zu tun. Die Säulen des Staates, Justiz, Exekutive und Legislative sind in diesem Ausnahmezustand nicht funktionsfähig.

Auch häufig unaufgeklärte Raubüberfälle weisen auf eine schwach, falls überhaupt vorhandene Exekutive hin. Raubüberfälle und Schmuggelei deuten auf eine ökonomische Motivation hin. Auch die wirtschaftliche Dimension solcher Konflikte wird also von Jovanović in diesem Zitat thematisiert.

Bei der Analyse der Rolle der Anna Fierling sagt der Regisseur – ihr Handeln in einen breiteren Kontext einbettend – Folgendes:

REŽISER: [...] Glavni razlog, zakaj stvar ne funkcioniira, je to, da je mali svet, ki ga modrost Matere Korajže skuša uravnati, del velikega sveta, mali biznis del velike vojne, velika vojan pa del velikega biznisa. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 47)

REGISSEUR: [...] Der Hauptgrund, weshalb die Sache nicht funktioniert, ist der, dass die kleine Welt, welche Mutter Courage mit ihrer Weisheit regeln möchte, ein Teil der großen Welt ist, das kleine Business ein Teil des großen Krieges, der große Krieg aber wiederum ein Teil des großen Business ist.

Er weist darauf hin, dass ihr Handeln sie und ihre Familie nicht retten kann, weil die Welt, die sie retten möchte, Teil eines größeren Komplexes ist. Wenn der Regisseur für den Autor spricht, ist hier

59 Norbert Mappes-Niediek beschreibt das Problem in seinem Buch *Balkan-Mafia* (vgl. NIEDIEK 2003)

interessant, dass er auf die bedeutende und omni präsente ökonomische Implikation von Kriegen hinweist. Es geht bei Kriegen immer um den Erhalt oder Ausbau von Macht und Einflussphären, selbst wenn andere Gründe (religiöse, ethnische, etc.) in den Vordergrund gestellt werden. Diese Ansicht wird hier als das Durchschimmern einer antimilitaristischen Haltung des Autors gedeutet.

3.2.4.9 Revanchismus, religiöse und ethnische Identität

Diese Themen treten vor allem im Verhältnis zwischen Danko und Marija an den Tag. Da Danko selbst nie auftritt und so selbst nicht spricht, kann nur aus Marijas Berichten geschlossen werden. Im schon erwähnten und zitierten längeren Monolog Marijas finden sich einige Beispiele.

MARIJA: [...] On je ene vere, jaz pa druge. [...] Ampak njega je zelo bolelo, da njegov narod trpi. [...] Ko sem ga vprašala „zakaj to tebe zanima“, je rekel „zanima me, da se maščujem tistim tvojim“. [...] On je rekel sam to: „Tisti tvoji se nam nimajo kaj maščevat“. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 48-50)

MARIJA: [...] Er hat die eine Religion, ich aber die andere. [...] Aber ihn hat es sehr geschmerzt, dass sein Volk leidet. [...] Als ich ihn fragte „wieso interessiert dich das“, hat er gesagt „es interessiert mich, dass ich mich bei diesen Deinigen räche“. [...] Er hat nur das gesagt: „Diese Deinigen haben sich bei und für nichts zu rächen“. [...]

Die hier gesammelten Aussagen sollen die Art und Weise jenes Denkens nachvollziehbar machen, das schließlich dazu führte, dass sich mitunter auch Nachbarn oder Familienmitglieder zu bekriegen begannen.

Als Folge von Revanchismus kommt es zu sehr destruktiven Einstellungen, wie sie Dino beschreibt.

DINO: Moj oče je krivil samo druge: Ti so edini prevaranti, je govoril. Zato jih ubijamo. Ni bil slab človek. Bil je nesrečnež, ki si je raje kot trpljenje v podrejenem položaju, izbral mračno vznesenost, v kateri se sesujeta nebo in zemlja. Subaru. Absolutno uničenje sebe in drugih. (JOVANOVIĆ 1997: 73)

DINO: Mein Vater hat nur andere beschuldigt: Die sind die einzigen Betrüger, sagte er. Deswegen töten wir sie. Er war kein schlechter Mensch. Er war ein Unglücklicher, der ein düsteres Hochgefühl, in welchem der Himmel und die Erde einstürzen, einem Leiden in untergeordneter Lage vorzog. Subaru. Die absolute Zerstörung seiner selbst und der anderen.

Marija sieht dies als Mutter aus einer konfessionell gemischten Ehe anders. Sie kann sich solchen Emotionen nicht hingeben.

MARIJA: Zame so vsi isti. Eni so me skrajšali za moža in sina, drugi za sina. Ženske, ki jim je samo ena stran jemala, imajo drugo mišljenje. (JOVANOVIĆ 1997: 73)

MARIJA: Für mich sind alle gleich. Die einen haben mich um den Mann und einen Sohn gebracht, die anderen um einen Sohn. Frauen, denen nur von einer Seite genommen wurde, sehen das anders.

Aufgrund der Verluste, die ihr verschiedene Parteien zugefügt haben, hegt sie keinen speziellen Groll gegen eine davon.

3.2.4.10 Nationalismus und Faschismus als ideologische Ursachen des Krieges

Hier geht es vor allem um die Benennung der Kriegsursachen und um eine politische Analyse. Es

wird angenommen, dass der Autor durch die Figur des Regisseurs spricht. Er sieht die Gründe für den Krieg ziemlich klar und kann sie mit abstrakten Begriffen benennen. Alles ist zusammengebrochen, meint er.

REŽISER: [...] Ni več socialistov in ni več socializma. Ničesar ni več. Ostal je, kot pravi Thomas Bernhard, le še nacional-socializem. Tisti, ki se sebe ne sramujem in tisti, ki mu je včasih nekoliko nerodno. Ampak to so že finese. Danes ima vsak svojega žida. Kako in kdaj ga bo poteptal, je le vprašanje časa in tehnike. Fašizem je na pohodu in njegov bojni krik je vojna. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 47)

REGISSEUR: [...] Es gibt keine Sozialisten mehr und auch keinen Sozialismus. Es gibt nichts mehr. Es ist, wie Thomas Bernhard sagt, nur noch der Nationalsozialismus geblieben. Der eine, der sich seiner selbst nicht schämt, und der andere, dem es manchmal ein wenig unangenehm ist. Aber das sind schon Finessen. Heute hat jeder seinen Juden. Wie und wann er ihn niedertreten wird, ist nur eine Frage der Zeit und der Technik. Der Faschismus ist auf dem Vormarsch und sein Kampfschrei ist der Krieg. [...]

Auch wenn es nicht möglich ist, die Figur des Regisseurs im Stück mit dem Autor des Stückes zur Gänze gleichzusetzen, scheint in dieser Aussage durchaus auch die Auffassung von Dušan Jovanović selbst erkennbar zu sein. Obwohl der Faschismus gemeinhin ausschließlich einer bestimmten Periode im 20. Jahrhundert zugerechnet wird, bezeichnet der Regisseur die chauvinistischen und nationalistischen Tendenzen im Bosnienkrieg und bei dem Zerfall Jugoslawiens ebenfalls als Faschismus (JOVANOVIĆ 1997: 47 / siehe Zitat oben). De facto beriefen sich Kriegsparteien während des Krieges auch auf Traditionen aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges, jedoch wird der Begriff des Faschismus in der Fachliteratur als nicht adäquat angesehen. (vgl. MAPPE-SNIEDIEK 2005)

3.2.4.11 Gestörte Sexualität und Todessehnsucht

Dieser Themenkomplex wird v.a. anhand der Figuren der beiden noch lebenden Kinder von Marija, dem toten Sohn Peter sowie Irena, die sich gegen Ende des Stückes schon in einem schlechten seelischen Zustand befindet, gezeigt. Dino, der bis auf den Kopf am ganzen Körper gelähmt ist befiehlt in einer skurrilen Szene Irena, sie solle ihm ihre Brüste zeigen.

DINO: Pokaži Joške! [...]
DINO: Joški naj pridejo sem. [...]
DINO: Prinesi jih k meni. [...]
DINO: Enega mi daj v usta. (JOVANOVIĆ 1997: 64)

DINO: Zeig mir die Titten. [...]
DINO: Die Titten sollen her kommen. [...]
DINO: Bring sie zu mir. [...]
DINO: Gib mir eine in den Mund.

Bezeichnend für Dinos gestörte Sexualität ist der Befehlston, in dem er spricht. Hier geschieht aber noch etwas anderes: Irena, die in dieser Situation Dino nachgibt, ist zu diesem Zeitpunkt psychisch bereits sehr labil. Sie beginnt zu denken, Marija sei Anna Fierling. So denkend müsse Dino, ihr Sohn, Schweizerkas sein, dem sie in dieser Situation ihre Brust gibt, als wäre sie seine Mutter. Sie

gebiert in einer Traumszene auch den Schweizerkas, der in einer Vase inkarniert ist. Es wird ein erotisches Liebesverhältnis zwischen den beiden suggeriert. Irenas Sexualstörung ist jedoch nicht kriegsbedingt, sondern hängt wohl mit ihren mentalen Problemen zusammen.

Ein weiteres Beispiel gestörter Sexualität kommt in einem Gespräch zwischen Irena und Katica ans Tageslicht.

IRENA: Kaj bi pa ti rada bila, ko boš velika?

KATICA: Nuna al kurba. (JOVANOVIĆ 1997: 63)

IRENA: Was würdest du gerne sein, wenn du groß sein wirst?

KATICA: Eine Nonne oder eine Hure.

Auf die Anmerkung, dass dies zwei sehr verschiedene Berufe wären und ob Katica denn eine Parallele zwischen den beiden Berufen sähe, antwortet diese, dass beide keine Kinder haben. Katica hat also keinen Kinderwunsch, oder besser gesagt den Wunsch, keine Kinder zu haben. Katica selbst ist noch ein halbes Kind und möchte dennoch schon von Männern wahrgenommen werden, aber keine Kinder haben. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass sie das Leid ihrer Mutter ob des Verlustes ihrer Söhne gesehen hat und so etwas nie selbst erleben möchte.

Auch Katicas Träume können als mit einer Todessehnsucht aufgeladen betrachtet werden. In dem Gespräch mit Olga beschreibt sie ihren Unterwassertraum. Nach der Frage, ob es dort auch Fische gäbe, antwortet sie:

KATICA: Ne. Nobenih živali, samo njihovi duhovi so, ki so pa zelo prijazni. (JOVANOVIĆ 1997: 83)

KATICA: Nein. Nein, es gibt keine Tiere, es sind nur ihre Geister, die aber sehr freundlich sind.

Auf die Frage, ob sie mit den Geistern sprechen würde, meint sie ja, sie spreche mit ihnen, aber nicht mit Worten. Der Dialog geht wie folgt weiter.

OLGA: Kako pa?

KATICA: Tako, da spreminjam barve in na koncu postanem nevidna. (JOVANOVIĆ 1997: 84)

OLGA: Wie denn?

KATICA: So, dass ich die Farbe ändere und am Ende unsichtbar werde.

Es scheint, als würde sie sich im Traum „auflösen“. Dies könnte so interpretiert werden, dass unsichtbar hier gleichzusetzen ist mit dem Tod oder einem Todeswunsch.

Katicas Bruder Dino erzählt, wie er seine Kindheit als schrecklich erlebte. So schrecklich, dass er eher sterben würde, als noch einmal Kind zu sein:

DINO: Kot otrok sem grozno trpel. Psihično. [...] In ne glede na vse, kar sem kasneje hudega doživel, je bilo to najstrašnejše obdobje mojega življenja. Ogromno časa sem preživel hrepeneč po tem, da bi preprosto umrl. Če bi me kakšna mogočna in nevidna roka zdaj prestavila v otroštvo, bi se ubil. Raje sem invalid vse življenje, kot da bi bil še enkrat otrok. (JOVANOVIĆ 1997: 81-82)

DINO: Als Kind litt ich schrecklich. Psychisch. [...] Und unabhängig von allem, was ich später

Schlimmes erlebte, war das die schlimmste Zeit meines Lebens. Unglaublich viel Zeit habe ich damit verbracht, mich danach zu sehnen, dass ich einfach sterben könnte. Wenn mich jetzt eine mächtige und unsichtbare Hand in die Kindheit versetzen würde, würde ich mich umbringen. Ich bin lieber das ganze Leben ein Invalide, als dass ich nochmals ein Kind wäre.

Die Todessehnsucht aus den Kindertagen scheint bei Dino verflogen zu sein. Seine schwierige Kindheit ist aber nicht eine unmittelbare Kriegsfolge, sondern geht möglicherweise auf einen gewalttätigen Vater zurück. Dino erwähnt in seinem Monolog, dass er als Kind öfters vom Vater geschlagen worden war.

3.2.5 Konkurrierende Theaterkonzepte: Brechts versus Stanislawski

Wie schon oben angedeutet, werden in diesem Stück auch divergierende Theaterkonzepte thematisiert. Dies ist vermutlich auf das Verhältnis des Autors zum Medium Theater zurückzuführen, da er sein ganzes Leben lang als Regisseur und Dramatiker tätig war und sich mit den verschiedensten Zugängen auseinandergesetzt hat. In diesem Stück ergibt sich das Problem, dass die Schauspielerin Irena ihre Rolle mit viel Empathie und realistisch mimetisch spielen möchte. Dies steht im Widerspruch zu Brechts Konzept des Epischen Theaters, welches mit Hilfe des Verfremdungseffekts versucht, eine Identifikation des Zusehers mit den auftretenden Figuren zu verhindern. Das bedeutet, dass die SchauspielerInnen beim Spielen der Figuren absichtlich eine gewisse Künstlichkeit beibehalten sollen, was vom Publikum auch erkannt werden und schlussendlich ermöglichen soll, dass letztere über das Dargestellte reflektieren, anstatt sich damit zu identifizieren. In diesem Sinne ist Brechts Konzept didaktisch. Es ist ein Konzept, welches den Anspruch hat, breitere Gesellschaftsschichten (politisch) zu bilden. Er setzt sein episches dem bürgerlichen Theater gegenüber:

„Die Darstellung des bürgerlichen Theaters gehe immer auf die Verschmierung der Widersprüche, auf die Vortäuschung von Harmonie, auf die Idealisierung aus. Die Zustände werden so dargestellt, als könnten sie gar nicht anders sein;“ (BRECHT 1967: 706)

Walter Benjamin hat sich mit Brechts Konzept auseinandergesetzt. Laut ihm unterscheidet sich das Epische Theaters vom dramatischen Theater durch die Abwesenheit der Katharsis, wie er in seinem Essay *Was ist das epische Theater?* (2) formuliert.

Brecht setzt sein Theater als episches gegen das im engeren Sinne dramatische ab, dessen Theorie Aristoteles formulierte. [...] Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden. (BENJAMIN 1977: 534-535)

Aus der Perspektive einer fehlenden Katharsis ist es möglich, alle drei Dramen der Trilogie als im Sinne des epischen Theaters geschriebene Stücke zu verstehen, wobei klar ist, dass die Abwesenheit der Katharsis nicht das einzige Kriterium für eine solche Einteilung sein kann. Sehr wichtig ist die Technik der Verfremdung, für die Walter Benjamin auch die Bezeichnung „Ent-deckung“ findet.

Das epische Theater, meint Brecht, hat nicht so sehr Handlungen zu entwickeln, als Zustände darzustellen. Darstellung ist aber hier nicht Wiedergabe im Sinne der naturalistischen Theoretiker. Es handelt sich vielmehr vor allem darum, die Zustände erst einmal zu entdecken. (Man könnte ebenso sagen: sie zu verfremden.) Diese Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen vollzieht sich mit der Unterbrechung von Abläufen. (BENJAMIN, 1977, S535)

Die Abläufe sind bei allen Dramen der Trilogie unterbrochen, was zuvor in dieser Arbeit bereits als Fragmentarität bezeichnet wurde.

Die Herangehensweise der Schauspielerin Irena widerspricht diesem Konzept, denn sie versucht, mimetisch überzeugend zu sein. Sie selbst denkt über ihre Rolle folgendermaßen nach:

IRENA: [...] Zliti se moram z Ano Fierling. Ne smem misliti na „umetnost“. Ne sme me skrbeti, „kako“ bom kaj povedala. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 44)

IRENA: [...] Ich muss mit Anna Fierling verschmelzen. Ich darf nicht an „Kunst“ denken. Ich darf mir keine Sorgen machen darüber, „wie“ ich etwas sagen werde. [...]

Dies scheint unvereinbar mit der Forderung nach Distanz und „Nicht-Identifikation“ an die SchauspielerInnen im Epischen Theater. Dieses Verschmelzen und auch die Tatsache, dass Irena mit Marija ein Subjekt zum Studium ihrer Rolle bekommt, erinnern an das „Stanislawski System“. Bei diesem soll der Schauspieler mit Hilfe von emotionalen Erinnerungen an selbst erlebte Situationen ein langes Visualisierungstraining durchlaufen, um fähig zu sein, diese Emotionen auf Abruf einsetzen zu können. Dadurch sollen die SchauspielerInnen überzeugend emotionale Zustände reproduzieren können, die von der vom ihm dargestellten Figur erwartet werden und die die SchauspielerInnen wirklich erleben.

Die Psychotherapeutin Olga weist Irena nach dem Lesen des Dramas noch darauf hin, dass Anna Fierling keine typischen Charakteristika einer Person zeigt, die ihre Kinder verloren hat. (vgl. JOVANOVIĆ 1997: 48) Obwohl diese Gegenüberstellung nicht unbedingt einen zentralen Stellenwert hat, ist sie dennoch erwähnenswert.

Das Spannende ist, dass Jovanovićs Text sich mit dem Brechtschen Stück, in dem die Technik des Verfremdungseffekts realisiert ist, auseinandersetzt und gleichzeitig die Probleme einer von Brecht als unproduktiv angesehenen Überidentifikation, realisiert in der Figur Irena, zeigt. Somit positioniert er sich gewissermaßen als Verfechter des Brechtschen Zugangs und zeigt, dass Identifikation zerstörerisch wirken kann. Das Prinzip von Brechts Verfremdungseffekt ist in Jovanovićs Drama am stärksten in den Kunstfiguren Penizillin, Sherlock Holmes, der Profi und Rambo realisiert, die verschiedene Typen von Paramilitärs darstellen. Es kann gesagt werden, dass dieses Drama der Brechtschen Poetik des Epischen Theaters gewidmet ist. Das Stück bleibt ohne kathartisches Ende.

3.2.6 Schlussbemerkung zum zweiten Drama – *Uganka korajže*

Es wurde hier versucht, einen Einblick in die Vielschichtigkeit von Jovanovićs Drama *Uganka korajže* zu geben und dabei insbesondere für eine intertextuelle Analyse relevante Sequenzen herauszuarbeiten. Aufgrund der Vielschichtigkeit und Verworrenheit des Dramas ist es evident, dass nicht alle Elemente dechiffriert werden konnten und nicht alle Aspekte in diese Analyse aufgenommen wurden. Die Textur des Dramas ist eng geflochten, in zahlreichen Anspielungen weist es permanent über sich hinaus. In ihrer Komplexität ist die Textur nicht komplett zu entwirren, was weder notwendig erscheint, noch Ziel war. Es wurde versucht, die für die Fragestellung der Kriegsmotive wichtigsten Momente herauszufiltern und gleichzeitig auf gewisse kompositorische Besonderheiten hinzuweisen. Der bearbeitete Text ist das zweite Drama der in dieser Arbeit behandelten *Balkanska trilogija* und ist auch vom Geschehen her chronologisch nach dem ersten Drama, der *Antigona*, angesiedelt. Es handelt sich um einen Text, der nicht mehr direkt im Kriegsgebiet stattfindet, sondern der schon die Folgen des Krieges – die Flucht der Familie Gušter – behandelt. Auch wenn in den erwähnten Flashbacks am Ende des Stückes in Erinnerungen durchaus Situationen direkt aus dem Krieg gezeigt werden, bleibt die Zeit danach, inklusive der Konsequenzen der Gewalt, das zentrale Thema.

Wie gesagt, weist das Drama über sich hinaus. Neben dem Thema der Kriegsfolgen ist die Frage nach den Möglichkeiten des Theaters gesellschaftlich zu wirken – also zu erziehen oder zumindest Bewusstsein zu schaffen – von zentraler Bedeutung.

Trotz der Behandlung schwer zu verarbeitender Themen hat das Stück auch eine „positive“ Note: stilistisch bedient sich Jovanović wie schon im vorherigen Drama absurder humoristischer Einwürfe, die manchmal ins Groteske münden. Bezüglich der Verwendung von Ironie und Humor gilt, wie schon beim ersten Stück, auch hier, dass sich Humor hervorragend als Mittel eignet, Gedanken zu schwierigen Themen zu artikulieren.

Schuld wird keiner Partei zugewiesen und die Eigenverantwortlichkeit wird immer wieder betont. Es werden aber sehr wohl Faktoren, die Hass und Übergriffe fördern, als solche beschrieben und auch kritisiert. Die Möglichkeit der Einflussnahme durch das Theater wird als eher gering eingeschätzt, vor allem was den Zeitpunkt des Kriegsausbruchs betrifft.

REŽISER: [...] Kaj lahko mi storimo? Kaj lahko stori teatr? Nič. (JOVANOVIĆ 1997: 47)

REGISSEUR: [...] Was können wir tun? Was kann das Theater machen? Nichts.

Diese etwas lapidare, aber wohl richtige Einschätzung – was kann das Theater schon machen, wenn das Wüten bereits ausgebrochen ist, noch dazu hunderte Kilometer entfernt – wird sofort auch

wieder relativiert, indem die Frage nach Ethik und Engagement gestellt wird.

REŽISER: [...] Ni nam vseeno in vendar se dobro zavedamo, da smo v tej igri diletantje. Celo nam se zdijo naši lastni dobri nameni nekoliko smešni in za spoznanje staromodni. Vprašanje je ali je to res? Vprašanje, ki se nam zastavlja, se glasi: Ali smo vsi kapitulirali? (JOVANOVIĆ 1997: 47)

REGISSEUR: [...] Es ist uns nicht egal und doch sind wir uns klar bewusst, dass wir in diesem Spiel Dilettanten sind. Sogar uns selbst scheinen unsere eigenen guten Absichten ein wenig lächerlich und merkbar altmodisch. Die Frage ist, ist dies wahr? Die Frage, die sich uns stellt, lautet: Haben wir denn alle kapituliert?

Es geht also auch darum, dass es noch ungelöste Fragen gibt. Es soll hier noch einmal festgehalten werden, dass es dem Autor nicht um Schuld oder Schuldzuschreibungen, respektive eine klare Benennung der Kriegsparteien geht. Jovanović beschreibt vielmehr die Situation, als wäre er ein distanzierter Beobachter und kein Beteiligter. Die Vielschichtigkeit des Stückes geht auf die Aktualität des Kriegsgeschehens zurück. Es wird hier zudem die Vermutung geäußert, dass Jovanović viele Aspekte ansprechen und aufzeigen wollte, dies jedoch nicht zu offensichtlich und plakativ erfolgt.

Es wurden hier, neben der Analyse des Verhältnisses zwischen Primärtext und Referenztext, die Momente der Darstellung des Krieges herausgearbeitet; weiters wurde auf andere im Drama angesprochene Momente verwiesen, die zum Verständnis von Jovanović Werk beitragen können.

3.3 Drittes Drama – *Kdo to poje Sizifa* | *Wer singt hier den Sisyphos* – Stimme des Gewissens

Auch in diesem Stück verwendet der Autor, wie schon aus dem Titel ersichtlich, eine mythologische Figur und schlägt so eine Brücke zur antiken griechischen Mythologie. Es gibt jedoch einen starken Bezug zu Albert Camus' Interpretation der Figur des Sisyphos und der damit verbundenen Veranschaulichung einer „Praxis des Absurden“, eines befreiten „Lebens mit dem Absurden“. (vgl. CAMUS 2005:)

Es ist als drittes Drama der Trilogie sowohl als letztes der drei Dramen entstanden (geschrieben und veröffentlicht wurde es 1997), als auch aus der Perspektive der Handlung zeitlich später angesiedelt als die beiden vorherigen Dramen. Es spielt schon einige Jahre nach dem Ende der bewaffneten Auseinandersetzungen im Bosnienkrieg. Der Handlungszeitraum ist nicht genau festgelegt, jedoch ist klar, dass es sich um die Zeit nach dem Dayton-Abkommen 1995 handelt.

In diesem Stück treten im Vergleich zu den vorausgegangenen Dramen der Trilogie weniger Personen auf. Der Untertitel des Dramas *Glazbena drama v treh delih* | *Musikalisches Drama in drei Teilen* verrät, dass es sich nicht um ein herkömmliches Drama handelt. Es ist in drei Einheiten mit den Titeln *žalitev*, *hajka* und *kazen* | *Kränkung*, *Hetzjagd* und *Strafe* unterteilt.

Laut Silvija Borovnik nähert sich Jovanović hier stilistisch seinen frühen Stücken an. (vgl. BOROVIK 2005: 38) Das Besondere an diesem Drama ist, dass über längere Phasen nicht das gesprochene Wort, sondern in den Regieanweisungen beschriebene szenische Bilder Träger der dramatischen Handlung sind.

3.3.1 Mythologische Grundlage – Sisyphos

Sisyphos wird als Gründer und Erbauer von Korinth genannt. Er verrät dem Flussgott Asopos, dass es Zeus war, der dessen Tochter entführt hat. So zieht er den Zorn des Zeus auf sich. Zeus will Sisyphos bestrafen und schickt Thanatos, den Tod, um ihn in die Unterwelt zu führen. Doch Sisyphos macht Thanatos so betrunken, dass er ihn in Fesseln legen kann. Weil Thanatos dadurch nicht mehr seiner Aufgabe nachgehen kann, stirbt auf Erden niemand mehr. Schließlich wird Thanatos von Ares befreit und dieser bringt Sisyphos in den Hades. Doch bevor er abgeführt wird, trägt der schlaue Sisyphos seiner Gemahlin auf, ihm keine Totenopfer zu bringen. Er überzeugt Persephone (die Gemahlin des Thanatos), ihn noch einmal auf die Erde zu lassen, um dafür Sorge zu tragen, dass ihm Todesopfer gebracht werden. Persephone gibt ihm drei Tage Zeit, doch Sisyphos macht einige Jahre draus. Er wird jedoch erneut von Thanatos geholt, der sich diesmal nicht überlisten lässt. Zur Strafe für seine Verschlagenheit und Dreistigkeit wird Sisyphos von Zeus aufgetragen, einen schweren Marmorstein auf den Gipfel eines Hügels zu wälzen. Dieser Stein

entgleitet ihm jedoch immer knapp vor dem Ziel und rollt wieder zurück in die Ebene und Sisyphos muss ihn erneut den Hügel hinauf wälzen. In diesem unendlichen Kreislauf lebt Sisyphos. (vgl. CARSTENSEN 1992: 63f)

3.3.2 Zum Inhalt

Der Vollständige Titel lautet:

Kdo to poje Sizifa – Glasbena drama v treh delih (JOVANOVIĆ 1997: 89)

Wer singt denn hier den Sisyphus – Ein musikalisches Drama in drei Teilen

3.3.2.1 Personenregister

OSEBE

OPERNI PEVEC, SIZIF

MAMA

LJUBICA

SKAKLKA V GLOBINO

MAESTRO

ROJAK

NAZNANKA, PERZEFONA

(JOVANOVIĆ 1997: 89)

PERSONEN

DER OPERNSÄNGER, SISYPHOS

DIE MUTTER

DIE GELIEBTE

DIE SPRINGERIN IN DIE TIEFE

DER MAESTRO

DER LANDSMANN

DIE UNBEKANNTE, PERSEPHONE

3.3.2.2 Die Handlung in drei Teilen

Der Opernsänger, der Protagonist des Stückes, war zur Zeit des Bosnienkrieges Diskjockey bei einem regionalen Radiosender. Nach Kriegsende – er lebt bereits eine Weile im Ausland – bekommt er das Angebot, bei einer Opernproduktion der Kölner Oper die Hauptrolle zu singen. Er nimmt das Angebot an. In der Probenzeit bekommt er Telefonanrufe von einer Unbekannten, die ihn mit seiner damaligen Rolle als Diskjockey zur Zeit des Bosnienkrieges und der damit zusammenhängenden Verantwortung für die mörderische Stimmung zu dieser Zeit konfrontiert. Er wird also von seiner Vergangenheit eingeholt. Zunächst kommen im Stück Proben des Opernstücks vor, die Beziehung zu seiner Geliebten und das Verhältnis zu seiner Mutter wird dabei ebenfalls thematisiert. Im Laufe des Geschehens findet ein sukzessiver Übergang von der Probensituation und der Realität an der Kölner Oper in das Opernwerk selbst statt. Die Oper behandelt den Mythos des Sisyphos. Es finden zwei personelle Metamorphosen statt: der Opernsänger verwandelt sich in die Figur des Sisyphos; und die zunächst nur als Stimme präsente Unbekannte kommt in Person als Persephone auf die Bühne.

(1) ŽALITEV | DIE BELEIDIGUNG

Der erste Teil ist mit *Žalitev* betitelt, was als Beleidigung, Verletzung oder Kränkung übersetzbar

ist. In diesem Teil wird der Opernsänger vorgestellt. Es ist ihm vor drei Jahren gelungen das Kriegsgebiet zu verlassen. Nach einigen Stationen etwa in Oslo, Berlin und Zürich, ist er nun in Köln gelandet, wo er ein Engagement an der Staatsoper bekommen hat. Die Oper, die aufgeführt werden soll, trägt den gleichen Namen wie das Drama *Kdo to poje Sizifa | Wer singt hier den Sisyphos*. Der Opernsänger besucht seine Mutter im Altenheim. Sie wirft ihm vor, er nehme sich zu wenig Zeit für sie und schreibe ihr nur ganz selten Karten. Ihr Verhältnis ist ein emotional enges, er ist ein „Muttersöhnchen“ und sie „bemuttert“ ihn.

Die Geliebte des Opernsängers ist eigentlich mit einem korpulenten Bankier verheiratet. Mit ihr singt er in einigen Szenen gemeinsam Auszüge aus den Duetten berühmter Opern. Sie sind theatralisch verspielt im Umgang miteinander, was beinahe pathetisch wirkt.

Die Figur „Die Springerin in die Tiefe“ stellt eine Selbstmörderin dar. Sie heißt zwar nicht offiziell Dorothy Hale, doch sagt sie selbst, sie spiele die Schauspielerin Dorothy Hale, die sich 1938 aus dem 14. Stock eines Hochhauses am Central Park in New York gestürzt hat. Ihre Rolle besteht vor allem im Kommentieren des Geschehens und im Überleiten zwischen den verschiedenen Handlungsebenen. Sie erläutert auch das mythische Geschehen.

In einigen Zwischenszenen versucht der Opernsänger ein Bild aufzuhängen. Es handelt sich um ein Bild, das den Sisyphos darstellt. Doch es will ihm nicht gelingen, das Bild an der Wand zu befestigen. Einmal verliert er den Nagel, bei anderen Versuchen verbiegt sich der Nagel. Als es ihm schließlich einmal zu gelingen scheint, fällt wenige Sekunden später das Bild wieder von der Wand. Dieses Scheitern ist die Antizipation von Sisyphos' Scheitern, das Bild symbolisiert den Stein.

Die Dialoge, die nichts mit dem Treiben am Opernhaus zu tun haben, erfolgen zwischen der „Unbekannten“ und dem Opernsänger. Sie symbolisiert das Gewissen, das den Opernsänger einholt. Der Opernsänger war, wie erwähnt, zur Zeit des Krieges Discjockey bei einem regionalen Radiosender und somit für die Musikauswahl (mit)verantwortlich.

Die Anrufe der Unbekannten beginnen mit dem relativ harmlosen ersten Anruf, bei dem sie feststellt, dass der Opernsänger zur Zeit des Krieges die Playlist im regionalen Radio betreut und zusammengestellt hat. Sie sieht ihn als Verantwortlichen für die Musikauswahl.

Insgesamt ruft die geheimnisvolle Unbekannte in diesem ersten Teil vier Mal an. Der psychische Druck, den diese Anrufe auf den Opernsänger ausüben, steigt von Anruf zu Anruf. Beim letzten Anruf ist der Opernsänger psychisch schon am Boden und wehrt sich ihren Vorwürfen gegenüber nicht mehr.

Am Ende des ersten Teiles leitet die „Springerin in die Tiefe“ zum musikalischen Drama über, indem sie den Beginn des Mythos des Sisyphos erklärt. Hier bekommt die Stimme der Unbekannten

einen Körper und zwar den der Persephone, der Frau des Thanatos, die im Mythos dem Sisyphos noch einmal die Gelegenheit gibt, den Hades zu verlassen, um seine Frau wegen der verwehrteten Totenopfer zu maßregeln (was wie oben bereits beschrieben eine List des Sisyphos ist).

Der Opernsänger, der zum Sisyphos geworden ist, verspricht in den Hades zurückzukehren, sobald er seiner Frau Merope aufgetragen hat, dass sie ihn begraben soll. Persephone vertraut ihm und gibt ihm, dem antiken Mythos entsprechend, drei Tage Zeit.

(2) HAJKA | DIE HETZJAGD

Es folgt der zweite Teil, der mit *Hajka | Die Hetzjagd* betitelt ist. Dieser Teil besteht aus vielen szenischen Bildern, die in den Regieanweisungen beschrieben sind und in denen kein Text gesprochen wird. Zu Beginn scheint es, dass Leute ein vermisstes Kind (den Opernsänger) suchen. Man hört nur die Stimmen der Mutter und der Liebhaberin, die das Kind rufen. Die Mutter erzählt, es sei schon immer ein Muttersöhnchen gewesen und sei nie irgendwo verloren gegangen. Nach diesem Monolog der Mutter verändert sich die Stimmung und jene, die zuvor bei der Suche halfen, werden zu Treibern, was dem Titel des Teiles entspricht. Im nächsten Bild flieht der Opernsänger, als er vom Maestro und Persephone gejagt wird. Er springt mit der Liebhaberin auf einen Zug, der davonfährt. Im Zug, der sich langsam von der Bühne bewegt, schlafen die beiden sieben Mal miteinander. Im darauffolgenden Bild singt ein „Zigeunerchor“ ein Soldatenlied, in dem ein fünfschenkiger roter Stern vorkommt, der plötzlich auch auf der Bühne erscheint, immer kleiner wird, zu einem Punkt wird, um schließlich zu erlöschen. Dies führt zur nächsten Szene, in der ein Hirte (gespielt vom Landsmann) in einem idyllischen Opernbild mit einem Gewehr über der Schulter Flöte spielt. Als das Licht langsam ausgeht, wird die Flöte immer lauter, bis sie in der Dunkelheit den ganzen Raum akustisch ausfüllt. In der nächsten Szene ist der Opernsänger zum Säugling geworden und die Mutter sowie die Liebhaberin singen ihm ein Wiegenlied.

Mit dem folgenden Bild endet die Reihe der fünf textlosen Szenen. Der Landsmann, noch immer als Hirte, erzählt dem Opernsänger, er solle sich nicht fürchten und erklärt ihm das Verhältnis zwischen Wölfen, Schafen und Menschen. Im nächsten Bild singt Persephone, dass Sisyphos sich nirgends auf der Welt vor ihr verstecken kann. Daraufhin sagt der Maestro, dass es keinen Sinn habe, sich klein zu machen, denn so könne man nicht erfahren was für ein Mensch man sei. Im darauf folgenden Bild, welches wieder textlos ist, treiben der Maestro und die anderen den Opernsänger aus dem Körper des Neugeborenen aus, was wie ein ritueller Exorzismus beschrieben wird.

Danach kommt wieder der Opernsänger zu Wort, der darüber spricht, dass er sich mit allen vereinigt fühle, als wäre er ein Teil der Masse aus Tarkovskijs *Solaris*. Er kündigt an, in den Tod springen zu wollen, während des Fallens wachsen ihm jedoch Flügel und er landet sanft am Boden. Schließlich

verkündet ihm Persephone seine bekannte Strafe.

Es folgt eine Reihe von Interviews, in denen der Maestro alle Beteiligten danach befragt, wie sie denn den Opernsänger erlebt hätten. Die Mutter sagt, sie hätte ihn jahrelang nicht mehr gesehen, die Liebhaberin meint, er wäre in letzter Zeit pervers geworden, der Landsmann sagt, er habe ihn immer für überheblich gehalten und die Springerin in die Tiefe antwortet, dass sie sich an seiner Stelle schon längst umgebracht hätte. Alle wenden sich also gegen ihn. In der letzten Szene des zweiten Teils sitzen die Persephone und Sisyphus in einem Boot aus silbernem und schwarzen Papier, welches über den Styx in den Hades führt. Die ganze Szene erinnert an ein Begräbnis, weil die anderen Schauspieler das Boot schieben und Fackeln tragen. All dies geschieht mit kosmischer Musik im Hintergrund, während Persephone singend ein Gedicht vorträgt.

(3) KAZEN | DIE STRAFE

Der dritte Teil des Stückes trägt den Titel *Kazen | Strafe*. Zu Beginn steht wieder eine längere Liste mit Regieanweisungen, die in fünf Absätze gegliedert sind und vor allem das Bühnenbild und die Anordnung der SchauspielerInnen bestimmen. Die Mutter des Opernsängers kommt auf die Szene und fragt besorgt, ob sie denn nicht die Proben störe, worauf ihr der Maestro versichert, dass ihre Anwesenheit kein Problem darstelle, er selbst sei sogar der Meinung, dass alles frei zugänglich sein sollte, selbst Polizeistationen und Gefängnisse. Dann beginnt die Probe.

Der Opernsänger als Sisyphos rollt den Stein nach oben und spricht singend davon, was alles gut sei, dass er gesund sei, dass er es nicht eilig habe, dass er mit dem Stein nach oben steige und dass er mit leeren Händen wieder absteige. Die letzten beiden Aussagen wiederholt er häufig. Im nächsten Bild singt er:

OP: Sem, ki vali! (7x) [...] Sem, ki ga valijo! (3x) [...] Sem, ki se vzpenja! (6x) [...] Sem, ki pada. (1x) [...] Sem, ki poje! (6x) [...] In sem, ki mu pojejo. (1x) (JOVANOVIĆ 1997: 121f)

OPERNSÄNGER: Ich bin derjenige, der rollt! [...] Ich bin derjenige, der gerollt wird! [...] Ich bin derjenige, der fällt. [...] Ich bin derjenige, der singt! [...] Und ich bin derjenige, dem gesungen wird.

Sowohl die Aussage an sich, als auch die Tatsache, dass die Aussagen oft wiederholt werden, machen die gesamte Situation absurd. Der Chor kommentiert, ebenfalls singend, sein Aussehen während der Anstrengung, um schließlich festzustellen, dass der Felsen stärker sei.

ZBOR: [...] Skala je močnejša! (JOVANOVIĆ 1997: 122)

CHOR: [...] Der Fels ist stärker!

Im nächsten Bild reflektiert Sisyphos über die unterschiedliche Wahrnehmung des Gipfels von unten aus der Ferne und von oben aus der Nähe. Auch das Tal sehe von oben anders aus und sei einladend. Während Sisyphos absteigt, sieht sich die „Springerin in die Tiefe“ das Foto eines

abgebrannten Vorstadthauses an und versucht zu rekonstruieren, wo der Vater gestanden, wo der Brunnen gewesen sei, etc. Sie sagt, sie springe herum aus Glück darüber, dass sie nicht sei. Sisyphos führt Selbstgespräche. Als er wieder einmal am Gipfel ist und der Fels wieder ins „Tal“ gerollt ist, bleibt die Szenerie kurz stehen und die Geliebte beginnt den „Berg“ zu erklimmen. Sie trifft auf ihn, rollt sich zusammen und drückt sich an ihn. Sie sagt, sie habe ihren Mann und die Kinder für ihn verlassen, er aber würde einen Stein umarmen. Die Geliebte rollt den Stein auf den Gipfel, der Chor singt darüber, was einem Herzen, nicht jedoch einem Stein geschehen könne. Schließlich beginnt die Geliebte mit einem Messer auf den Stein einzustechen und wird vom Chor für diese Handlung ausgelacht. Dann bittet sie den „Herrn Stein“ um Vergebung. Sisyphos spricht zärtlich und voller Einfühlung im Namen des Steines davon, wie sehr sich dieser entfremdet fühle, immer wenn er nach dem Hinunterrollen kurz ruhe. Dabei schlummere er kurz ein und träume von Zeiten, als er am Berg wuchs, wie er sich nun einsam fühle und ungehört den Sisyphos als Freund anrufe. Er rollt gemeinsam mit dem Stein nach unten, spricht mit dem Stein in einer Sprache, die er selbst nicht versteht, während der Chor sich für einen Augenblick lang wieder in die Hetzjagd treibende Meute verwandelt.

In der nächsten Szene erklärt Persephone, dass der Stein nichts anderes sei als die Stimme, die ihm keine Ruhe lasse, also die Stimme des Gewissens. Zur Erinnerung: die Stimme der Unbekannten ist die der Persephone, ergo sind die beiden zwei Gesichter einer Sache. Im folgenden und vorletzten Bild spricht (wie immer singend) Sisyphos davon, dass er Furcht davor habe, den Stein zu verlieren, worauf die Mutter antwortet, er brauche den Stein nicht, denn er Sisyphos habe ein Herz, welches in seiner Brust schlägt. Dies verneint Sisyphos aber.

Im letzten Bild dieses surrealen und absurden dritten Teiles erzählt der Landsmann, dass er im Müll am Bahnhof immer wieder auch Bücher finde. Er lese dann immer zuerst das Ende, wenn ihm dies gefällt, auch noch den Anfang und wenn auch dieser ihm gefällt, lese er auch ein wenig in der Mitte. Letztens, so sagt er, habe er ein Buch gefunden, in dem sechs Fotos gewesen wären. Komischerweise wären es Fotos von den hier anwesenden Menschen. Er verteilt die Fotos an alle bis auf Sisyphos. Auf der Rückseite der Fotos sind jeweils ein paar Zeilen geschrieben. Diese lauten „Ločim se, ločim se, ločim se“ | „Ich trenne mich, trenne mich, trenne mich“, was so etwas wie einen stummen Abschied darstellt. Am Ende singt der Maestro:

Za človeka,
ki se zaljubi v kamen,
muzika večno igra!
Neskončna je pesem kamna,
ki poje za Sizifa! (JOVANOVIĆ 1997: 130)

Für den Menschen,
der sich in einen Stein verliebt
spielt die Musik ewig!
Unendlich ist das Lied des Steines,
der für Sisyphus singt!

Danach singt dies auch Sisyphos, später dann alle. Der Maestro fordert alle zum Mitsingen auf. Die

Musik spielt, das Publikum steigt ein, oder aber auch nicht.

3.3.3 Interpretationen

Dieses Stück ist wohl das am schwersten zu fassende Drama der Trilogie, da es dem Absurden Theater am nächsten kommt. Es ist wie das vorangegangene (*Uganka korajže*) in drei Teile geteilt (*Žalitev, Hajka, Kazen.* | *Kränkung, Hetzjagd, Strafe*). Ähnlich wie beim zweiten Drama (*Das Rätsel der Courage*) haben wir es hier mit einem „Stück im Stück“ zu tun. Diesmal handelt es sich jedoch nicht um die Aufführung eines bekannten Dramas, sondern um die Aufführung einer Oper. Jedes der drei Kapitel hat eine bestimmte Funktion. Zu Beginn sehen wir den Opernsänger, wie er unbeschwert und sorglos das Engagement für die Rolle des Sisypheos genießt. Als er das erste Mal von „der Unbekannten“ angerufen wird, scheint er mit einem Freund oder mit einer Freundin zu sprechen und stellt sein Leben und seinen Werdegang als erfolgreich gelungen dar. Seine Vergangenheit glaubt er abgeschüttelt zu haben.

OP: Vsa tista brezizhodna mora je padla od mene kot prah! (JOVANOVIĆ 1997: 91)

OS: Dieser ganze aussichtslose Alptraum ist von mir abgefallen wie Staub!

Dies sagt er im ersten Telefonat, wo er vermutlich mit einem Freund spricht. Doch schon wenig später verliert er an Überzeugungskraft, nämlich als die Anrufe der Unbekannten beginnen. Die Unbekannte steigert im Laufe des Geschehens ihren Vorwurf von Anruf zu Anruf. Gleichzeitig schwindet sein Widerstand gegen ihre Vorwürfe von Mal zu Mal. Die Stimme des Gewissens, die von „der Unbekannten“ personifiziert wird, weckt offensichtlich das Schuldbewusstsein beim Opernsänger. Ihr konkreter Vorwurf lautet, er habe aufhetzende und die Bevölkerung aufwiegelnde Volksmusik gespielt und somit zum Morden und Schlachten des Mobs beigetragen. Sie behauptet, er wäre diesbezüglich ein wichtiger Faktor gewesen. Das anfängliche Leugnen des Opernsängers weicht einem schlechten Gewissen. Es handelt sich nicht um ein Kriegstribunal, sondern um die Frage der Verantwortung. Es geht um individuelle Schuld und dies auf einer moralischen Ebene. Der Vorwurf der Unbekannten lautet: „Du bist schuld, denn du hast die Stimmung angeheizt. Für deine Handlungen musst du Verantwortung übernehmen.“

Formal sieht es so aus, dass bei den beiden ersten Anrufen nur Dementis des Opernsängers und seine Antworten auf ihre Fragen und Vorwürfe zu hören sind. Das heißt, dass man ihre Stimme noch nicht hört. Bei den späteren Anrufen ändert sich das. Während der ersten Anrufe versucht der Opernsänger vergeblich, ein Bild aufzuhängen. Das Motiv des Bildes, das sich nicht an der Wand befestigen lässt, entspricht dem Stein des Sisypheos. Dieses Scheitern des Aufhängens des Bildes geschieht parallel zum Bröckeln seines Widerstandes gegen die Vorwürfe der Unbekannten.

Vor dem dritten Anruf, bei dem zum ersten Mal die Stimme und die Worte der Unbekannten vom

Theaterpublikum vernommen werden können, werden noch die restlichen Figuren vorgestellt. Jede dieser Figuren hat eine eigene Funktion. Die „Springerin in die Tiefe“ ist eine Anspielung an Dorothy Hale, eine Schauspielerin, die sich in den 1938 als eine Dame der Gesellschaft nach einem unglücklichen Liebesleben, das aus mehreren unglücklichen Affären bestand, von einem Hochhaus am Central Park in New York stürzte. Sie stellt eine unglückliche Person dar, die sich das Leben nimmt. Als sie ein Foto von einem abgebrannten Haus betrachtet, werden wir darüber gewahr, dass sie selbst in diesem Haus gelebt hatte.

Schließlich ist da noch der Landsmann, der einen jener Menschen darstellt, die sich durch des Opernsängers Wirken als Radio-Diskjockey in ihrer chauvinistischen Haltung bestärkt fühlen und sich in weiterer Folge zu Übergriffen haben treiben lassen.

All diese Figuren betreten also vor dem dritten Anruf die Bühne. Beim dritten Anruf hören wir mehr von der Anruferin als vom Opernsänger, er ist also schon in der Defensive.

Beim vierten Anruf scheint interessanterweise der Landsmann mitzuhören. Dies ist zwar nicht wirklich der Fall, der Landsmann hat in diesem Telefongespräch aber eine bestimmte Funktion. Es wird laut den Regieanweisungen akustisch kurz eine Atmosphäre, wie bei einem Fußballspiel im Stadion herrscht, eingeblendet.

[...] Po zvočnikih se, sprva tiho, potem pa čedalje glasneje sliši atmosfera z nogometnega igrišča. To je znano peklensko vzdušje: petarde, bobni, divje prepevanje pijanih in drogiranih nogometnih navijačev. Besna stihija nizkih strasti. Je pa seveda v tem zaraščujočem fašistoidnem barbarstvu nekaj fascinantnega in zapeljivega. (JOVANOVIĆ 1997: 107)

[...] Über die Lautsprecher hört man, zunächst leise, dann immer lauter, die Atmosphäre von einem Fußballplatz. Das ist eine bekannte, höllische Stimmung: Böller, Trommeln, wildes Singen von betrunkenen und unter Drogeneinfluss stehenden Fußballfans. Ein wütendes Chaos niedriger Leidenschaften. Es ist allerdings in dieser verwilderten, faschistoiden Barbarei etwas faszinierendes und verführerisches.

Der Landsmann spricht einen kriegerischen Text, in dem er unter anderem sagt, dass Mutter nicht weinen solle, falls sie umkommen sollten, dass es heute nacht sein wird wie im Irrenhaus. Dies alles äußert er mit Begeisterung. Er stellt also während des vierten Telefonates eine kriegsgeile Person in einer kriegsgeilen Masse dar.

ROJAK:
Midva, brata, oba navijava,
ne joči, mati, če pogineva!
Nocoj bo pekel!
Nocoj bo norišnica!
V boj! V boj! V boj! (JOVANOVIĆ 1997: 107)

DER LANDSMANN:
Wir zwei, Brüder, feuern beide an
weine nicht Mutter, wenn wir umkommen
heute Abend wird die Hölle sein!
heute Abend wird eine Irrenanstalt sein!
In den Kampf! In den Kampf! In d. Kampf!

Das fünfte Telefonat schließlich leitet den Umbruch zur Geschichte des Sisyphos ein. In den Regieanweisungen ist die Situation erklärt. Das Telefon läutet, der Opernsänger hebt ab, doch am anderen Ende herrscht Stille. Zu Beginn denkt er, dass sich wohl jemand verwählt hat und er legt

auf. Doch dann läutet das Telefon erneut. Nun vermutet er schon die unbekannte Anruferin. Er fragt sie, was sie wolle, sie antwortet nicht. Dann sagt er, sie solle ihn doch in Ruhe lassen und er legt wieder auf. Es läutet ein weiteres Mal. Diesmal weiß der Opernsänger nicht, ob er abheben soll. Schließlich hebt er doch ab, legt den Hörer jedoch neben das Telefon. Wie schon beim vierten Telefonat, wird die „Springerin in die Tiefe“ kurz eingeschoben. Sie leitet zur Oper *Kdo to poje Sizifa* über. Dies ist der Moment, als die Metamorphose der unbekannten Anruferin in die Persephone und die des Opernsängers in den Sisyphus stattfindet, gleichzeitig ist dies das Ende des ersten Teiles.

Der zweite Teil, *Die Hetzjagd*, trägt den Untertitel *Izgubljeni deček*, was so viel wie *Der verlorene Junge* bedeutet. Dieser Teil gleicht seinem Umfang nach eher einem Intermezzo. Zum einen, weil es mit guten sieben Seiten der kürzeste Teil ist, zum anderen besteht der Teil aus mehreren Bildern, von denen einige ausschließlich szenische Bilder ohne gesprochene Dialoge sind. Einige dieser szenischen Bilder sind ihrem Kontext so sehr enthoben, dass sie an Träume oder Visionen erinnern. Zu Beginn sucht die Mutter ihren verlorenen Sohn, dann gibt es einen Monolog der Mutter, die erzählt, wie sehr sie ihn bemuttert habe und wie sehr er schon als Kind an ihr gehangen habe. Die Leute, die sie zu Beginn der Suche unterstützt hatten, verwandeln sich plötzlich in Treiber, wie es sie bei einer Hetzjagd gibt.

Dieser zweite Teil dient zur Überleitung in die Geschichte des Sisyphus. Die Unbekannte ist bereits zur Persephone geworden und kommt als die unbekannte Anruferin nicht mehr vor. Der Opernsänger ist noch Opernsänger, obwohl er vor der Persephone, aber auch vor dem Maestro flieht. Also handelt dieser Teil vor allem von der Metamorphose des Opernsängers, des verlorenen Jungen zum Sisyphos. Dies geschieht in mehreren Etappen. Zum einen fliehen er und seine Geliebte mit dem Zug. Dieses Bild könnte auch die Flucht vor dem Krieg symbolisieren. Im nächsten Bild singt ein Chor ein jugoslawisches „Zigeunerlied“. Es scheint, dass Roma hier die letzten Jugoslawen symbolisieren sollen. Das nächste Bild ist ein idyllisches Volksbild eines Hirten, der auf seiner Flöte eine süße Melodie spielt. Dieses Bild steht für ein beginnendes Betonen des „Völkischen“ mit Hilfe von idyllischer Romantik – der Grund für den Ausbruch des Krieges und Zerfall von Jugoslawiens. Der Landsmann ist im nächsten Bild der Hirte, der den neugeborenen Findling – der Opernsänger – in einer Wiege zu beruhigen sucht. Das Paar – Hirte und Neugeborenes – erinnert an die Geschichte des neugeborenen Ödipus. Also ist hier der verlorene Junge und Opernsänger auch Ödipus. Dies kann als ein impliziter Hinweis auf ein erotisches Verhältnis zwischen dem Opernsänger und seiner Mutter interpretiert werden.

Gleichzeitig ist aber in diesem Bild der Landsmann psychologisch in seiner Rolle als jemand, der sich mit seinem Stamm, oder Volk stark identifiziert und sich mit diesem verbunden fühlt, bestärkt.

Er spricht von Wölfen⁶⁰.

Gleichzeitig versucht der Landsmann, der in dieser Szene als Hirte auftritt, den kleinen Sisyphe / Opernsänger zu beruhigen.

ROJAK: In zapomni si, rojak, volkov se ne bojimo, ker je pravica na naši strani!
(JOVANOVIĆ 1997: 114)

LANDSMANN: Und merke dir, Landsmann, wir fürchten uns nicht vor Wölfen, denn das Recht ist auf unserer Seite!

Hier findet sich die schon bei den anderen Dramen der *Balkanska trilogija* festgestellte und für den exjugoslawischen Raum typische Betonung des Wir und Uns in der Aussage, „das Recht sei auf *unserer* Seite“ wieder.

Als der Opernsänger, wie schon erwähnt, aus dem Neugeborenen „ausgetrieben“ wird und sich schließlich fühlt als wäre er ein Tropfen im „oceanu neboleče smrti“ (JOVANOVIĆ 1997: 115) | „Ozean des schmerzlosen Todes“ aus Tarkowskis Film *Solaris*, in dem er sich mit allen Auftretenden Personen vereinigt fühle, spricht er einen Satz, der sehr weit interpretiert werden kann:

OP: Ne moremo se ne skriti drug pred drugim ne izriniti drug iz drugega. Te smrtonosne magme, te tujosti ne morem peti. (JOVANOVIĆ 1997:115)

OPERNSÄNGER: Wir können uns nicht voreinander verstecken, noch können wir uns den einen aus dem anderen austreiben. Dieses todbringende Magma, diese Fremdartigkeit kann ich nicht singen.

Das Magma, von dem die Rede ist, steht offensichtlich für Jugoslawien. Eine mögliche Frage ist, ob es sich um das frühere Jugoslawien handelt, oder eher um das Jugoslawien vor dem Zerfall, in dem bereits ein aufstrebender Chauvinismus und Nationalismus vorherrschte. Diese Frage muss hier wohl unbeantwortet bleiben, denn sie ist nicht klar aus dem Kontext zu beantworten.

Als der Opernsänger beschließt sich umzubringen, findet seine Metamorphose in den Sisyphe statt. Er möchte aus der „höchsten Höhe“ in die „tiefste Tiefe“ springen. Die Springerin in die Tiefe ist erfreut und ruft „Bravo!“ Doch es kommt anders:

OP: Hotel sem narediti samomor – a so mi med padanjem zrasla krila. (JOVANOVIĆ 1997: 116)

OPERNSÄNGER: Ich wollte Selbstmord begehen – doch sind mir während des Fallens Flügel gewachsen.

Dies ist der Moment der Transformation von der Puppe zum Schmetterling.

Auch im dritten Teil spricht die Figur des Opernsängers noch einmal, allerdings nur ein einziges

60 Tiere, die häufig von der extremen Rechten und von FaschistInnen als Sinnbilder ihrer Ideologie herangezogen werden. So etwa die *Grauen Wölfe* (türkisch: *Bozkurtlar*) – türkische nationalistisch-faschistische Bewegung; die „lone wolf“, einsame Wölfe, Menschen die mehr oder weniger auf eigene Faust Gewaltakte verüben; z.B. Timothy McVeigh (Bombenanschlag Oklahoma City 1995), Franz Fuchs, Anders Behring Breivik (Norwegen 2011).

Mal. Dies geschieht, als ihn seine Mutter bezüglich seiner Schminke anspricht, indem sie ihm quasi vorwirft, er habe sich wieder bekleckert.

Nach diesem kurzen Dialog zu Beginn ist die Figur des Opernsängers von der Bühne verschwunden.

Der dritte Teil ist der am schwierigsten zu fassende, denn er ist durchzogen von absurden Zügen und ständigen Wiederholungen. Sisyphos kommentiert singend seine Handlungen. Er erinnert ebenfalls an Albert Camus' *Der Mythos des Sisyphos*, das einen Versuch über das Absurde darstellt. Hier wird auch klar, dass Jovanović versucht, Gedanken zum Subjekt in der gegenwärtigen Welt und Zeit zu thematisieren.

Interessanterweise hat Jovanović auch in seinem schon öfters erwähnten Essayband *Paberk* ein Essay veröffentlicht, welches mit *Sizif | Sisyphos* betitelt ist. Eben in diesem Essay spricht er von der Dramatik des Absurden, vom Subjekt in der zeitgenössischen Welt, die aufgrund ihrer Konstitution absurd erscheinen muss und den freien Willen einschränkt, Handlungen vorzuschreiben scheint.

Dieses Drama setzt sich, obwohl die Hauptfigur aus der antiken Mythologie entnommen ist, nicht mit der Poetik der antiken Tragödien auseinander, wie noch bei *Antigona*, und auch nicht mit Brechts Theaterkonzept, wie dies beim zweiten Stück *Uganka korajže* der Fall ist, sondern mit neueren Theaterkonzepten und Theaterformen, die im Vergleich zu den vorherigen noch loser und „freier“ sind, nämlich mit dem Theater des Absurden wie es etwa von Eugene Ionesco, Samuel Beckett und Harold Pinter bekannt ist. Stilistisch erinnert dieser Teil an Stücke von eben diesen Autoren und ihren theatralen Versuche, der Welt einen Spiegel vorzuhalten.

3.3.4 Die Funktion der einzelnen Figuren

Alle Figuren haben bestimmte Funktionen und dienen in gewisser Weise der Darstellung bestimmter Vorstellungen. Die Figuren sind mit keiner psychologischen Tiefe ausgestattet, trotzdem kann anhand ihrer Handlungen und der Analyse ihrer Funktion im Stück das Drama beschrieben und nähergebracht werden.

Der Opernsänger, Sisyphos

Die zentrale Figur des Dramas ist der Opernsänger, beziehungsweise Sisyphos. Der Opernsänger ist ein Muttersöhnchen, er hat den Krieg scheinbar unbeschadet überstanden und scheint rechtzeitig in den „Westen“ geflohen zu sein. Er ist relativ unselbstständig, unreflektiert und darüber hinaus auch manipulierbar. Am Ende des zweiten Teils, der gleichzeitig einen Übergang zum nächsten Akt darstellt, macht er eine Metamorphose zum Sisyphos durch, indem er sich als Opernsänger von

einer Anhöhe springend das Leben nehmen will. Ihm wachsen jedoch Flügel und so landet er sanft als Sisyphos auf dem Boden. Sein letzter Satz als Opernsängers ist der folgende:

OP: Hotel sem narediti samomor – a so mi med padanjem zrasla krila. (JOVANOVIĆ 1997: 116)

OPERNSÄNGER: Ich wollte Selbstmord begehen – doch sind mir während des Fallens Flügel gewachsen.

Die Metamorphose wird eigentlich von der Figur der Persephone eingeleitet, die den Opernsänger in den Hades bringen möchte, da dort auf ihn seine Strafe wartet. Sie meint:

PERZEFONA: Samomor? To bi bilo preveč preprosto. Tebe, Sizif, čaka Had! Čaka te kazni. (JOVANOVIĆ 1997: 116)

PERSEPHONE: Selbstmord? Das wäre viel zu einfach. Dich, Sisyphos, erwartet der Hades! Es erwartet dich die Strafe.

Als Persephone den Opernsänger mit Sisyphos anspricht, wird er zu ebenjenem. Die Figur des Opernsängers kommt danach nicht mehr auf die Bühne.

Der tatsächlichen Metamorphose sind jedoch schon einige Vorzeichen vorausgeschickt. So versucht der Opernsänger im ersten Teil immer wieder ein Bild an der Wand aufzuhängen, scheitert jedoch daran, weil es ihm nicht gelingen will, den Nagel richtig in die Wand zu schlagen. Auch diese im Hintergrund und wortlos ablaufende Handlung muss aufgrund des permanenten Misslingens als Sisyphosarbeit erscheinen, der Opernsänger als Ausführender also als Sisyphos.

Des Weiteren verfällt der Opernsänger mit jedem Anruf der Unbekannten (die später ebenfalls eine Metamorphose, die zur Persephone, durchmacht), es bröckelt sein Zorn und sein Widerstand gegen ihre Vorwürfe, bis er sich am Ende nicht mehr wehren will. Das heißt, dass die Unbekannte den Opernsänger in den Selbstmord treibt, ihn dann als Persephone vor dem Tod bewahrt, um ihn seiner mythischen Strafe zuzuführen.

Die Mutter (des Opernsängers)

Die Mutter des Opernsängers ist schon älter und lebt im Altersheim. Sie hat den Hang, ihren Sohn zu bemuttern und hält ihn damit von einer wirklichen Selbstständigkeit ab. Dieses Verhältnis zwischen den beiden lässt sich in folgendem Dialog schön aufzeigen. Das Bild heißt *Hitchcock in čisto perilo* | *Hitchcock und die saubere Wäsche*, es spielt auf den Film *Rear Window* von Alfred Hitchcock an, wie die Liebhaberin in dieser Szene erwähnt (JOVANOVIĆ 1997: 105). Der Szenenaufbau erinnert zum einen an den Hitchcock-Film, zum anderen scheint er aber auch an Slavko Grums *Dogodek v mestu Gogi* zu anzuspähen. Die Mutter ist in einem Fenster zu sehen und bügelt, in einem anderen Fenster erscheint die Geliebte, die den Opernsänger mit einem Fernglas beobachtet.

OP: Zvečer se slečem, zjutraj pogledam, kje so nogavice, kje je srajca, kje so gate – jih ni! Mama jih je dala sprat! En dan stare gate nese sprat! (zakriči) Zakaj si sveže perilo dala sprat?
 MAMA: Umazano je bilo!
 OP: Kje pa!
 MAMA: Če se ti kaj zgodi, da boš imel vsaj čiste gate, madona.
 OP: Kaj naj se zgodi? [...]
 MAMA: Lahko te oplazi avto na prehodu za pešce in te odpeljejo z rešilcem v bolnico in te morajo operirati in te slečejo in vidijo, da imaš rumene gate!
 OP: Ja kaj pa pol!
 MAMA: Ja seveda, tebi je vseeno, ker bi vsi itak rekli, vidite, kako mama skrbi za sina, kakšna packa je, da je reve žmoral v bolnico posran priti! (JOVANOVIĆ 1997: 105)

OPERNSÄNGER: Am Abend ziehe ich mich aus, am Morgen schaue ich nach, wo die Socken sind, wo das Hemd, wo die Unterhosen sind – sie sind weg! Die Mutter hat sie zum Waschen gegeben! Einen Tag alte Unterhosen trägt sie in die Waschmaschine! (schreit) Wieso hast du frisches Gewandt waschen gegeben?
 MUTTER: Es war schmutzig!
 OPERNSÄNGER: Wo denn!
 MUTTER: Damit du zumindest saubere Unterhosen anhast, falls dir was passiert, zum Donnerwetter.
 OPERNSÄNGER: Was soll den geschehen?
 MUTTER: Es könnte dich ein Auto am Zebrastreifen streifen und du wirst mit der Rettung ins Krankenhaus gebracht und du musst operiert werden und sie ziehen dich aus und sie sehen, dass du gelbe Unterhosen hast.
 OPERNSÄNGER: Und wenn schon!
 MUTTER: Ja klar, dir ist es egal, weil sowieso alle sagen würden, seht ihr, wie die Mutter für ihren Sohn sorgt, was für ein Schmutzfink sie ist, dass der arme angeschissen ins Krankenhaus kommen muss

Hier schlägt erneut die humoristische Ader des Autors durch. Das Verhältnis der Beiden – der überfürsorglichen Mutter und des erwachsenen Muttersöhnchens – ist gut illustriert. Die Szene wirkt, auch durch die Erwähnung des Hitchcock-Filmes, irgendwie surreal. Diese Anspielung an den Film hat auch einen scherzhaften Aspekt, also ein Ausdruck des ironischen Zuganges Jovanovićs und ein Sprengen der Grenzen von Kunstformen.

Die Geliebte

Die Geliebte des Opernsängers ist mit einem Bankier verheiratet und hat auch Kinder mit ihm. Der Opernsänger und sie verhalten sich in ihrer Verliebtheit verspielt. Sie flieht mit ihm in einer textlosen Sequenz im zweiten Teil mit dem Zug vor den Verfolgern, wo es auch zu wilden Liebesszenen kommt.

Auch sie macht eine Metamorphose durch, als der Opernsänger zum Sisyphos wird. Sie wird zur Merope, der mythologischen Frau des Sisyphos. Im dritten Teil sticht sie aus Eifersucht mit einem Messer auf den Felsen ein, den Sisyphos immer und immer wieder den Berg hochrollen muss.

Die Springerin in die Tiefe

Die „Springerin in die Tiefe“ ist eine interessante Figur. Sie ist die personifizierte Selbstmörderin. Dies ist im Zusammenhang mit dem Thema des Absurden und Camus' Werk zum Absurden wichtig. Sie ist nicht die einzige Person, die sich das Leben nehmen will. Der Opernsänger selbst etwa will sich in einer Szene das Leben nehmen. Sie sagt von sich, sie spiele Dorothy Hale, eine

Dame der Gesellschaft, die sich 1938 in New York das Leben nahm, indem sie sich aus dem 14. Stockwerk des Hampshire House am Central Park stürzte. Eine Freundin von Dorothy Hale bat Frida Kahlo, ein Bild von diesem Vorfall zu malen, was diese auch tat.

Die Springerin in die Tiefe zitiert den Text, der am unteren Ende des Bildes von Kahlo geschrieben steht.

SKAKALKKA: [...] En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes de Octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirandosa [sic!] desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 93)

DIE SPRINGERIN: [...] In der Stadt New York am 21. Oktober des Jahres 1938 um sechs Uhr in der Früh nahm sich Frau Dorothy Hale das Leben indem sie sich aus einem sehr hochgelegenen Fenster des Gebäudes Hampshire House stürzte. (übers. d. A.)

Der Maestro

Der Maestro hat die Funktion, die Oper und den Stoff zu erklären. Er ist es auch, der den Mythos erläutert, bzw. für die Rolle relevante Details aus dem Mythos preisgibt. Seine Erklärungen erinnern an Albert Camus' Gedanken zu Mythos.

MAESTRO: [...] In Sizifovo trpljenje je človeško trpljenje. Noben bog ne trpi tako kot človek! (JOVANOVIĆ 1997: 108)

MAESTRO: [...] Und Sisyphe's Leiden ist ein menschliches Leiden. Kein Gott leidet so wie der Mensch!

Der Maestro wird als Star dargestellt, was aus den Regieanweisungen zu Beginn ersichtlich ist. Als er zum ersten Mal Auftritt und zu sprechen beginnt, werden Fotos mit Blitz von ihm gemacht. Wenn hinter der Figur der reale Maestro der Kölner Oper zu der Zeit gemeint war, so müsste dies James Conlon⁶¹ sein. Er könnte aber auch mit Jovanović selbst, der ebenfalls jahrelang als Regisseur aktiv war, identifiziert werden. Da es sich jedoch um eine fiktive Geschichte handelt, stellt die Figur des Maestro vermutlich niemand konkreten dar. Es wird eher das Stereotyp eines erfolgreichen Dirigenten gezeichnet, der medienwirksam auftritt.

Im zweiten Teil ist er an der Jagd nach dem Opernsänger beteiligt.

Der Landsmann

Der Landsmann ist ein „Volksangehöriger“, ein Prototyp eines Chauvinisten, wobei unklar bleibt, welcher „Volksseite“ er angehört. Wie bei den anderen beiden Dramen ist auch hier die Frage nach der Zugehörigkeit absichtlich im Unklaren gelassen, denn sie ist unwesentlich, wenn es Jovanović lediglich um die Veranschaulichung des nationalistischen Syndroms geht.

ROJAK: Rojaki smo;
 rodila nas je ista kri,
 rodili so nas isti skrivnostni geni,
 nihče jih ne more zatajiti, [...] (JOVANOVIĆ 1997: 99-100)

61 Vgl. http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio_i_2630.shtml (aufgerufen am 12.12.2011)

DER LANDSMANN: Wir sind Landsmänner;
das selbe Blut hat uns geboren,
die selben Gene haben uns geboren,
niemand kann sie leugnen, [...]

Hier kommt eine Blut-und-Boden-Mentalität zum Ausdruck.

Der Landsmann tritt ebenfalls in verschiedenen Szenen in Form unterschiedlicher Figuren auf, so ist er zum Beispiel im zweiten Teil der Hirte in der landschaftlichen Idylle.

Die Unbekannte, Persephone

Diese Figur ist das personifizierte Gewissen. Die Unbekannte ruft schon längst vergessene Taten des Opernsängers in Erinnerung. Sie ist hartnäckig und in ihrem Ansinnen auch erfolgreich. Sie erscheint nie auf der Bühne, auch ihre Stimme ist erst ab dem dritten Telefonanruf zu vernehmen.

Erst nach der Metamorphose zur Persephone betritt sie die Bühne. Nach der Umwandlung ist die Unbekannte nicht mehr anwesend, nur noch Persephone ist da, jedoch ohne Bewusstsein der Unbekannten. In diesem Stück ist Persephone eigentlich auf dieselbe Art naiv, wie die mythologische Persephone, denn sie vertraut darauf, dass Sisyphos freiwillig in den Hades zurückkehrt. Im zweiten Teil jagt sie den Opernsänger gemeinsam mit dem Maestro. Erst am Ende des dritten Teils nähert sie sich wieder an die Unbekannte an, da sie beginnt, sich zum Gewissen zu äußern.

PERZEFONA: Ta kamen
ni nič drugega kot glas.
Glas vališ po bregu,
glas ti pokoja ne da! (JOVANOVIĆ 1997: 128)

PERSEPHONE: Dieser Stein
ist nichts anderes als eine Stimme
diese Stimme wälzt du am Hang
diese Stimme gibt dir keine Ruhe!

Hier wird wieder eine Brücke zwischen den Figuren der Persephone und der Unbekannten geschlagen. Die Stimme der Unbekannten ist zum Stein geworden, den Sisyphos wälzen muss. Mit diesem Stein verbindet den Sisyphos ein freundschaftliches, wenn nicht gar erotisches Verhältnis, was auch dadurch bestätigt wird, dass die Geliebte aus Eifersucht mit einem Messer auf den Stein einsticht.

3.3.5 Krieg und Trauma

Der Krieg ist in diesem Stück nur noch in seinen Spätfolgen präsent. Die Kriegshandlungen gehören für die Protagonisten längst der Vergangenheit an. Die Figuren des Opernsängers sowie der Unbekannten sind über eine Kriegsvergangenheit miteinander verbunden. Der Landsmann dient im Grunde nur dazu, in gewissen Momenten plakativ das durchschnittliche „gemeine Volk“ zu zeigen. Der Opernsänger sagt schon zu Beginn, dass er froh sei, das Krisengebiet verlassen zu haben. Er ist

auch der Überzeugung, dass er mit der Erinnerung an diese Zeit abgeschlossen habe. Als er zum ersten Mal telefonisch kontaktiert wird, sagt er, offensichtlich zu einer vertrauten Person:

OP: [...] Vsa tista brezizhodna mora je padla z mene kot prah! Zdi se mi, kot da bi se znova rodil! [...] (JOVANOVIĆ 1997: 91)

OPERNSÄNGER: [...] Dieser ganze aussichtslose Alptraum ist wie Staub von mir gefallen! Es scheint mir, als ob ich neu geboren worden bin! [...]

Der Opernsänger kann oder will sich nicht an diesen „aussichtslosen Alptraum“ erinnern. Offensichtlich ist, dass er der Überzeugung ist, die Vergangenheit spiele keine Rolle mehr in seinem „neuen“ Leben. Dass es jedoch keiner großen Anstrengung bedarf, die Erinnerung an diesen längst verblichen geglaubten Alptraum wiederzubeleben, beweist die Unbekannte, die den Opernsänger nach vier Telefonaten in die Verzweiflung treibt. Wie schon weiter oben beschrieben, bricht sein Widerstand gegen die Anschuldigungen durch die Unbekannte sukzessive, als sie ihn auf das Verdrängte hinweist.

3.3.6 Parallelen und Unterschiede zwischen Jovanovićs und Albert Camus' *Sisyphos*

Das letzte Drama der Trilogie ist über die mythologische Figur des Sisyphos mit einem Werk verbunden, das selbst kein Dramentext ist. Es handelt sich hierbei um Albert Camus' *Der Mythos des Sisyphos*. Im persönlichen Gespräch meinte Jovanović:

Ni nobenih paralel med Camusjem, pa med tem delom. Čisto nobenih. Razen tega, da je ta prispodoba Siziifa kot neke mitske figure. (JOVANOVIĆ im Interview Kapitel 7)

Es gibt gar keine Parallelen Camus und diesem Werk. Überhaupt keine. Außer dieses Sinnbildes des Sisyphos als einer mythischen Figur. (übers. d. A.)

Eine nicht unwesentliche offensichtliche Parallele zieht Jovanović jedoch selbst, nämlich die Verwendung der Figur des Sisyphos. Obwohl es sich bei den beiden Werken um verschiedene Gattungen handelt, muss es aufgrund der verwendeten Figur notgedrungen auch Überschneidungen geben. Daneben ist eine weitere thematische Gemeinsamkeit die des Absurden. Camus entwickelt in seinem Werk seine Philosophie des Absurden, Jovanovićs Drama ist dem Absurden Theater verbunden.

Der eigentliche gemeinsame Nenner der beiden Werke ist also die Thematisierung des Absurden, hier bezieht sich Jovanović auf das zentrale Thema von *Der Mythos des Sisyphos*. Camus beschreibt in seinem Buch den absurden Menschen, der durch die Figur des Sisyphos symbolisiert wird. Sisyphos wird von Camus verwendet, weil er es als einer der gerissensten Figuren der griechischen Mythologie schafft, sich als Mensch über die Götter zu erheben. Sisyphos symbolisiert also den Menschen, der sich von dem Willen und der Macht der Götter emanzipiert. Er bezwingt den Gott

des Todes, indem er ihn betrunken macht, ihn in seiner Bewusstlosigkeit in Ketten legt und ihn somit einsperrt. Als unvorstellbare Folge stirbt auf der Erde niemand mehr. Der Tod kann schließlich nur durch einen anderen Gott befreit werden. Sisyphos bezwingt den Tod durch List.

Sisyphos ist aber auch ein Mensch, der sehr gerne lebt. Als er nach der Befreiung des Todes in die Unterwelt geleitet wird, trägt er seiner Frau auf, ihn nicht zu begraben – mit dem Gedanken, dass er so aus der Unterwelt wieder zurück kann, nämlich um ihr das Begraben aufzutragen. Die Rechnung geht auf und Sisyphos wird zu einem der wenigen, die aus der Unterwelt wieder zurückkehren. Er ist also auch jemand, der aufersteht, der dem Tod ein zweites Mal entkommt. Danach lebt er noch jahrelang auf der Erde. Erst danach wird er wegen seiner Dreistigkeit mit dem ewigen und vergeblichen Schleppen des Steines bestraft.

Camus sieht Sisyphos aber selbst in dieser sinnlosen, absurden Tätigkeit als einen Menschen, der Glück empfinden kann. Das vom metaphysischen Sinn befreite Leben braucht einen Menschen, der mit dieser Sinnlosigkeit und Absurdität umgehen kann. Dies soll laut Camus der „absurde Mensch“ sein. Eine absurde Welt braucht einen „absurden Menschen“, der in ihr leben kann. Zur Symbolisierung dieses Menschen eignet sich Sisyphos hervorragend. Er ist ein Mensch, der intelligent und selbstbestimmt, aber gleichzeitig auch lebensfroh und lebensbejahend ist – immerhin hat er den Tod zwei Mal überlistet, die Macht der Götter infrage gestellt und auch die Begrenztheit dieser Macht aufgezeigt.

Jovanovićs Stück ist eines, welches neben der Frage der persönlichen Verantwortung das Gewissen als zentrales Thema hat. Dieses kann einen auch Jahre später, obwohl es schon längst vergessen und überwunden geglaubt war, noch einholen. Jovanovićs Sisyphos ist einer, der sich irrt, als er denkt, dass der Alptraum längst vergessen und die Vergangenheit von ihm abgefallen sei. Sein Sisyphos ist kein Mensch der selbstbestimmten Handlung. Sein geringes Pflichtgefühl reicht nicht einmal aus, um für seine eigenen Handlungen Verantwortung zu übernehmen.

Es gibt zwei Parallelen zwischen den beiden Werken. Zum einen, wie gesagt, die mythologische Figur des Sisyphos, wobei sich die beiden jedoch wesentlich unterscheiden. Eine weitere Parallele ist die Beschäftigung mit dem Absurden. Camus entwickelt seine Philosophie des Absurden, Jovanović spielt an das Absurde Theater von Eugene Ionesco, Samuel Beckett und Harold Pinter an.

Es ist möglich, einige Passagen aus Camus Werk dem Stück von Jovanović gegenüberzustellen. Das Gewissen wird an einer Stelle bei Camus wie folgt beschrieben:

[...] [D]as Gewissen eilt rasch vorbei, oder es zieht sich zurück. Man muss es im Flug einfangen, in dem unschätzbaren Augenblick, da es einen flüchtigen Blick auf sich selbst wirft. (CAMUS 1999: 102)

Bei Jovanović wird das Gewissen des Sisyphos durch die Anrufe der Unbekannten wachgerufen.

NEZNANKIN GLAS: S pesmijo na ustih so golobradci jurišali v pekel. [...]

[...]

NEZNANKIN GLAS: Kdo jim je polnil ušesa z vročim strupom? (JOVANOVIĆ 1997: 104)

STIMME DER UNBEKANTEN: Mit einem Lied auf den Lippen stürmten Milchbärtige in die Hölle.

[...]

STIMME DER UNBEKANTEN: Wer füllte ihnen die Ohren mit dem heißen Gift?

Dies ist die Anklage an den Opernsänger, der gedacht hatte die Kriegsvergangenheit wäre überwunden.

OP: [...] Vsa tista brezizhodna mora je padla z mene kot prah! [...] (JOVANOVIĆ 1997: 91)

OS: [...] Dieser ganze aussichtslose Alptraum ist von mir abgefallen wie Staub! [...]

Mit Alptraum ist hier das Leben in der Kriegssituation gemeint, dass der Opernsänger vermeintlich hinter sich gelassen hat.

Es wurde bereits erwähnt, dass Camus in Sisyphos' absurder Aufgabe, den Fels zu wälzen nicht zwingend ein Unglück sieht, weil sich Sisyphos seiner Situation bewusst sei. Dies ist auch bei Jovanović der Fall, wenn der Opernsänger in der Rolle des Sisyphos den Stein nach oben rollt und singend davon spricht, was alles gut sei, dass er gesund sei etc.

OP: Dobro je to, da me pustijo pri miru in me nihče nič ne vpraša... [...]

In dobro je to, da se nikamor ne mudi, ker je ravno dovolj časa. In dobro je to... [...]

In dobro je to, da sem krepkega zdravja! Da glava praktično misli in da telo športno živi! In dobro je to... [...]

In dobro je to, da s kamnom plezam gor, plezam gor, plezam gor, plezam gor, [...]

in praznih rok sestopam dol... dol... dol... dol... [...] In dobro je to...

In dobro je, konec koncev, tudi to, da tej poti konca ni. To me veseli. To me srčno veseli! (JOVANOVIĆ 1997: 119-120)

OPERNSÄNGER: Es ist gut, dass sie mich in Ruhe lassen und mich niemand etwas fragt... [...]

Und gut ist, dass es keine Eile gibt, weil es genau ausreichend Zeit gibt. Und gut ist... [...]

Und gut ist, dass ich in einem kräftigen Gesundheitszustand bin! Dass der Kopf praktisch denkt und der Körper sportlich lebt! Und gut ist, dass ...

[...]

Und gut ist, dass ich mit dem Stein empor klettere, empor klettere, empor klettere, empor klettere, [...]

und mir leeren Händen wieder absteige, hinab... hinab... hinab... hinab... [...] Und gut ist, dass...

Und gut ist schlussendlich auch das, dass dieser Weg kein Ende hat. Das freut mich. Das freut mich herzlich!

Camus' Interesse an Sisyphos ist auf jene Momente gerichtet, als dieser sich vom Gipfel wieder auf den Weg in die Ebene macht. In dieser Zeit sei ein Aufatmen möglich. Diese Zeit kehrt in derselben Regelmäßigkeit wieder, wie das Rollen des Steines nach oben. Während des Abstieges ist auch Glück vorstellbar.

Glück und Absurdität sind Kinder ein und der selben Erde. (CAMUS 1999: 159)

Als Sisyphos am Gipfel steht und sich umschaute spricht er zu sich selbst Folgendes:

SIZIF: Od tod se sped zamaknem v ponosni vrh grebena – nedosegljiv, vzišen, uporen, in tako nečloveško svoboden! (JOVANOVIĆ 1997: 123)

SISYPHOS: Von dort falle ich wieder in Verzückung in den stolzen Gipfel des Kammes – unerreichbar, erhaben, und so unmenschlich frei!

Dies kann durchaus als eine Bezugnahme auf Camus gelesen werden, obwohl das nicht bedeutet, dass Jovanović Camus Philosophie vollständig übernimmt. Obwohl beim obigen Zitat nicht von Gott die Rede ist, kann die unerreichbare, erhabene und unmenschliche Freiheit als Triumph über die Götter, respektive als Leugnung ihrer Macht verstanden werden. Bei Camus sieht dies so aus:

Sisyphos jedoch lehrt uns die höhere Treue, die die Götter leugnet und Felsen hebt. Auch er findet das alles gut ist. Dieses Universum, das nun keinen Herren mehr kennt, kommt ihm weder unfruchtbar noch wertlos vor. Jeder Gran dieses Steines, jedes mineralische Aufblitzen in diesem in Nacht gehüllten Berg ist eine Welt für sich. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen. (CAMUS 1999: 160)

An das Absurde Theater erinnern bei Jovanovićs *Kdo to poje Sizifa?* Szenen wie die folgende, als der Chor als Sprachorgan für den Stein singt:

[ZBOR:] Jaz sem kamen, jaz sem kamen nalažji na svetu.
Jaz sem Kamen, jaz sem kamen najlažji na svetu
rock and roll
rock and roll
najlažji kamen na svetu!
itn. (JOVANOVIĆ 1997: 125)

[CHOR:] Ich bin ein Stein, ich bin ein Stein, der leichteste auf der Welt.
Ich bin ein Stein, ich bin ein Stein, der leichteste auf der Welt.
rock and roll
rock and roll
der leichteste Stein auf der Welt!
usw.

Es gibt aber auch Widersprüchliches zwischen Camus' Auffassung und den Aussagen von Jovanovićs Figuren.

Camus meint an einer Stelle, dass Sisyphos als absurder Held stärker sei als der Fels.

In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verläßt und allmählich in die Schlupfwinkel der Götter entschwindet, ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als der Fels. (CAMUS: 1999: 157)

Jovanovićs Chor behauptet hingegen, dass der Fels Stärker sei:

ZBOR: [...] Skala je močnejša! (JOVANOVIĆ 1997: 122)

CHOR: [...] Der Fels ist stärker!

Aber auch dies lässt sich mit Camus erklären. Die zur Persephone gewordene „Unbekannte“ erklärt, dass der Stein die Stimme des Gewissens von Sisyphos darstellt, welches ihm keine Ruhe gebe.

PERZFONA: Ta kamen ni nič drugega kot glas. Glas vališ po bregu, glas ti pokoja ne da! (JOVANOVIĆ 1997: 128)

PERSEPHONE: Dieser Stein ist nichts anderes als eine Stimme. Eine Stimme wälzt du den Hang hinauf, eine Stimme gibt dir keine Ruhe.

Dieser Stein des Gewissens bringt Jovanovićs Helden Unglück. Auch Camus kann sich unter ungünstigen Umständen einen Sieg des Steins vorstellen:

Wenn die Bilder der Erde zu sehr im Gedächtnis haften, wenn das Glück zu dringend mahnt, dann steht im Herzen des Menschen die Trauer auf: das ist der Sieg des Steins, ist der Stein selber. (CAMUS 1999: 158)

Die Erinnerungen von Jovanovićs Sisyphos sind zu stark, auch wenn sie durch die „Unbekannte“ erst heraufbeschwört werden müssen.

Ein Unterschied besteht in der Darstellung des Sisyphos als Helden oder Antihelden. Bei Camus stellt Sisyphos einen Held des Absurden dar:

Es ist nicht schwer zu verstehen: Sisyphos ist der absurde Held. [...] Seine Verachtung der Götter, sein Haß auf den Tod und sein leidenschaftlicher Lebenswille haben ihm die unsagbare Marter eingebracht, bei der sein ganzes Sein sich abmüht, ohne etwas zu vollenden. Das ist der Preis für die Leidenschaften dieser Welt. (CAMUS 1999: 156)

Jovanovićs Sisyphos hingegen ist kein Held. Er ist ein Muttersöhnchen und resigniert vor der Stimme der „Unbekannten“, die gleichzeitig Persephone ist. Er baut jedoch eine Liebesbeziehung zum Stein, den er wälzen muss, auf.

SIZIF: Za človeka, ki se zaljubi v kamen, muzika večno igra! (JOVANOVIĆ 1997: 130)

SISYPHOS: Für einen Menschen, der sich in einen Stein verliebt, spielt die Musik ewig!

Camus sieht in der schlaunen mythologischen Figur des Sisyphos einen emanzipierten (in seinen Worten absurden) Menschen, weil er den Tod durch List bezwingt und sich somit dem Willen der Götter nicht unterordnet, sondern seinen eigenen Willen an die erste Stelle stellt. Er ist absurd, weil er mit seiner Entscheidung gegen sie den Göttern auch nichts mehr zuschreiben kann und dadurch absurd scheinende Phänomene auch nicht mit ihrer Hilfe erklärt, sondern lernt, mit ihnen zu leben. Dieses Verhältnis zwischen Mensch und Gott wird bei Jovanović auch von der Figur des Maestro artikuliert:

MAESTRO: [...] Sizifovo trpljenje je človeško trpljenje. Nobeden bog ne trpi tako kot človek! (JOVANOVIĆ 1997: 108)

MAESTRO: [...] Das Leiden des Sisyphos ist ein menschliches Leiden. Kein Gott leidet so wie der Mensch!

Bezüglich der Frage nach Intertextualität in diesem Drama ist das Verhältnis zwischen Jovanovićs Stück und Albert Camus' *Der Mythos des Sisyphos* nicht wirklich fruchtbar, obwohl durchaus Überschneidungen in gewissen Punkten gefunden werden können. Ein Naheverhältnis seines Dramas zu Camus' Werk wurde auch im persönlichen Gespräch mit Jovanović nicht

hervorgehoben, er leugnete ein Verhältnis sogar. Die wesentliche Verbindung der beiden Werke liegt in der Verwendung der Figur des Sisyphos. In dieser Analyse wird überdies die These vertreten, dass dieses Stück im Sinne einer Poetik des Absurden Theaters geschrieben ist. Diese Auffassung geht auf die Verwendung des Wortes „absurd“ zurück, sowohl in Camus' Werk, als auch in Jovanovićs Begriff des „Absurden Theaters“. Wie im Kapitel 4.2 versucht wird zu zeigen, ist es bei Stück *Kdo to poje Sizifa* sinnvoll, die Suche nach intertextuellen Aspekten auf die Suche nach intermedialen Momenten auszudehnen.

3.3.7 Schlussfolgerung

In diesem Stück versucht Jovanović, Schuld im Sinne von Mitschuld aufzuzeigen oder zumindest Fragen nach der Verantwortung für die Aufheizung der Stimmung zu stellen. Als letztes der Trilogie ist es nach dem Ende der bewaffneten Auseinandersetzungen in Bosnien entstanden. Der Krieg ist nur noch als Alptraum in Form einer unbekannten Telefonstimme präsent, die im Laufe des Stückes zur Persephone wird.

Es wird hier die Verantwortung des/der Einzelnen beschrieben, also handelt es sich um eine Abkehr von pauschalen Schuldzuschreibungen, hin zur Verantwortlichkeit der Einzelnen. Es ist offenkundig, dass es Leute gibt, die als KriegsgewinnerInnen bezeichnet werden können, sowohl außerhalb als auch innerhalb des ehemaligen Jugoslawiens. Es steht außer Frage, dass das Blutvergießen viele Wunden geschlagen hat. Aus dieser Perspektive erinnert die Haltung des Autors und seine Fragen bezüglich Eigenverantwortung und Verantwortung zur Zeit des Krieges an jene Fragen, die in Romanen der kroatischen Autorinnen Dubravka Ugrešić und Slavenka Drakulić⁶² aufgeworfen werden, wie etwa Beschreibung der Geschehnisse, Verantwortung und der Umgang mit Traumatisierten Individuen, sowie eigenen persönlichen Traumata.

⁶² Die Autorin Slavenka Drakulić war bei dem Symposium *Yugoslavia revisited*, welches vom 5. bis 7. November 2010 im Theater Odeon in Wien stattfand zu Gast. Sie hinterließ einen starken Eindruck mit ihrer klaren Sichtweise bezüglich der Eigenverantwortlichkeit und lehnte Kollektivschuld und Pauschalurteile strikt ab. Drakulić rief die Verantwortung aller einzelnen Menschen an, was auch in Bezug auf eine juristische Verfolgung (das heißt im Zusammenhang mit dem Haager Tribunal) interessant und relevant ist.

4 Intertextuelle Aspekte in der *Balkanska trilogija*

Wie bereits erwähnt wurde, wird bei der Analyse der *Balkanska trilogija* der Begriff der Intertextualität breit gefasst. Noch einmal soll an die schon vorgestellte Zweiteilung erinnert werden. Aus praktischen Gründen wurden zwei Perspektiven vorgeschlagen und zwar eine Makro- und eine Mikroperspektive, obwohl die meisten Beispiele von Intertextualität vermutlich beide Perspektiven vereinen, also einer Grauzone angehören. Mit der Makroperspektive ist die Perspektive auf der Ebene gesamter Werke gemeint, wie etwa das Verhältnis des ersten Dramas der Trilogie, der *Antigona*, mit den drei antiken Dramen, die den Stoff behandeln, sowie mit der slowenischen *Antigona* des Dominik Smole. Das zweite Stück wird aus dieser Perspektive natürlich mit dem Drama *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bertold Brecht in Beziehung gesetzt. Beim dritten Drama schließlich gibt es keine dramatische Vorlage. Hier ist jedoch ein dialogisches Verhältnis zu Albert Camus' *Le mythe de Sisyphe* interpretierbar, obwohl Jovanović diesbezüglich selbst keinen Zusammenhang sieht. Camus' Werk ist im Unterschied zu den Vorlagen der ersten beiden Dramen ein philosophisches und kein dramatisches Werk. Somit lässt sich beim dritten Drama der Trilogie die hier beschriebene Makroperspektive nicht so einfach anwenden wie bei den ersten beiden Dramen, weil das Verhältnis im Vergleich zu diesen wesentlich komplexer ist und überdies auch über Gattungsgrenzen hinausgeht. Aus diesem Grund hat es sich angeboten, das dritte Drama gesondert zu behandeln.

Die Mikroperspektive nimmt Zitate und Anspielungen im Detail unter die Lupe, die zwar auf andere Kunstwerke verweisen, jedoch nicht mit ihrem gesamten Inhalt gemessen werden können.

Die Makroperspektive ist weitestgehend schon oben bei der Zusammenfassung und Analyse der einzelnen Dramen abgehandelt worden. Es handelt sich hier um ein Dialogprinzip zwischen zwei oder mehreren Texten in ihrer Gesamtheit. Bei der Antigone etwa wurde der Dialog, respektive das Verhältnis von Jovanovićs Antigone zu insgesamt vier dramatischen Behandlungen des mythologischen Stoffes vorgenommen und auf Parallelen und Unterschiede verwiesen.

Bei dem zweiten Drama, *Uganka korajže*, ging es in erster Linie um das dialogische Verhältnis zwischen Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* und dem diesen Text behandelnden Stück von Jovanović. Wie schon oben erwähnt, geschieht dies mit Hilfe des Kunstgriffes, dass das Brechts Drama in Jovanovićs Stück von einer Theatergruppe aufgeführt werden soll. Durch diese Konstellation ist es möglich, dass die Figuren reflektierte Gedanken zum brechtschen Stück äußern. Dies ermöglicht einen anderen Dialog mit dem Ausgangstext.

Eine besondere Beziehung zu einem belletristischen Werk der slowenischen Nachkriegsliteratur, wird hergestellt, indem Jovanović die ersten beiden der drei Akte mit *Pogum* und *Strah* betitelt, was übersetzt Mut und Furcht bedeutet. Die Benennung der beiden Akte in *Pogum* und *Strah* spielt auf die Sammlung von vier Kurzgeschichten Edvard Kocbeks an, die den zweiten Weltkrieg und das slowenische Partisanentum zum Thema haben und erstmals 1951 unter dem Titel *Strah in Pogum* (Furcht und Mut) erschienen sind.

Diese Anspielung hat gleich mehrere Implikationen. So ist für Kocbek, der zunächst Theologie, später jedoch Romanistik studierte und der einer der ideologischen Führer der katholischen kulturellen Linken Sloweniens wurde, gerade das Werk *Strah in Pogum* schicksalhaft. Kocbek, der auch Mitglied des *Antifaschistischen Rates der Nationalen Befreiung Jugoslawiens* (AVNOJ) war, wurde nach der Veröffentlichung des besagten Buches, in dem auch die Liquidierung politischer Gegner im Nationalen Befreiungskampf (NOB) literarisch aufgearbeitet wurde, zwangsweise pensioniert und bis an sein Lebensende politisch überwacht, weil das Geschriebene in dieser Zeit nach Ansicht der Behörden einen Tabubruch darstellte. Mit der Anspielung auf Kocbek stellt Jovanović ein Verhältnis zwischen sich und diesem her, was berechtigt erscheinen muss, da Jovanović selbst ein literarischer Dissident war, der zeitlebens die Freiräume des Theaters, bei deren Erschließung er auch beteiligt war, dafür nützte, um politische und soziale Verhältnisse in Jugoslawien zu kritisieren.

Jovanović kritisierte in vielen Werken mehr oder weniger maskiert politische Zustände und gesellschaftliche Missstände in Jugoslawien, im Gegensatz zu Kocbek wurde ihm das künstlerische Schaffen aber nicht verwehrt.

Jovanović bezieht sich also durch unterschiedliche Mittel auf politische Dissidenten wie Kocbek. Das geschieht im Grunde schon bei seiner *Antigona*, die auch auf die *Antigona* von Dominik Smole rekurriert (siehe Kapitel 3.1.4). Smoles *Antigona* spricht ebenfalls das Problem gesellschaftlicher Tabus an, die jedoch von Geschehnissen aus dem Zweiten Weltkrieg herrühren.

Durch diese Anspielungen wird sowohl im ersten, als auch beim zweiten Drama ein Zusammenhang zwischen dem Zweiten Weltkrieg mit seinen unmittelbaren Folgen und dem Bosnienkrieg, also ein Zusammenhang zwischen der Gründung der Republik Jugoslawien und deren Zerfall, hergestellt.

Eine der möglichen Interpretationen ist, dass der Autor einen Teil der Ursachen für den blutigen Zerfall Jugoslawiens und die mit dem Zerfall einhergehenden kriegesischen Auseinandersetzungen in den aus dem Zweiten Weltkrieg resultierenden und nicht aufgearbeiteten Traumata sieht. Im Übrigen gibt es auch beim dritten Drama eine Verbindung zum Zweiten Weltkrieg, weil es im Titel

an den jugoslawischen Filmklassiker *Ko to tamo peva*⁶³ anspielt, der mit dem Angriff von Nazideutschland auf Belgrad endet.

Das Vertauschen der beiden Begriffe Pogum | Mut und Strah | Angst (bei Kocbek *Strah in pogum*) bei Jovanović kann auch insofern semantisch gedeutet werden, dass eine Situation, in der ein Mensch durch die Vergangenheit eingeholt wird, einen Rückschritt bedeutet. Was sich bei dem Gesagten auch zeigt ist, dass sich dieses Moment nicht eindeutig in eine der beiden Kategorien der Mikro- oder Makroperspektive, einordnen lässt. Durch das schlichte, wenn auch verfälschten Zitieren des Titels eines belletristischen Werkes wird Raum für weitere Interpretationen eröffnet, diese müssten eher der makroperspektivischen Ebene zugeordnet werden.

Eine genauere Analyse makroperspektivischer Aspekte wurde schon bei der Analyse der einzelnen Dramen vorgenommen und wird hier nicht wiederholt. (siehe Kapitel 3.1.3, 3.1.4, 3.2.3 und 3.2.6)

Die mythologische Vorlage des dritten Dramas ist der Mythos des Sisyphos. Wie schon erwähnt, lassen sich bei diesem Drama auch Parallelen zu Albert Camus *Le mythe de Sisyphe* finden, auch wenn ein Zusammenhang bis auf die titelgebende Hauptfigur von Jovanović selbst im persönlichen Gespräch abgestritten wurde.

Diese Anlehnung ans Absurde ist aus theaterwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Perspektive interessanter, als aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Auf die theaterwissenschaftliche Perspektive wird im Kapitel über die innere Struktur und Logik der Trilogie näher eingegangen werden (siehe Kapitel 5.1). Da es keine dramatische Vorlage für das dritte Drama gibt und sich dieses auch in anderen Aspekten von den beiden anderen unterscheidet, wird es bezüglich intertextueller, aber auch intermedialer Aspekte weiter unten in einem gesonderten Kapitel (4.2) behandelt.

Zunächst sollen hier aber noch einige Beispiele für Intertextualität auf der mikroperspektivischen Ebene angeführt werden.

4.1 Beispiele direkter Zitate – Intertextualität auf mikroperspektivischer Ebene

Im ersten Drama gibt es ein direktes Textzitat aus einer der Vorlagen, nämlich aus Sophocles' *Antigone*.

KREON: [...] Odvesti dam v kraj jo zapuščen in živo skrijem jo v skalnat grob. Tam spoznala bo na posled, da usluge mrtvim so le trud izgubljen. (JOVANOVIĆ 1997: 38)

63 *Ko to tamo peva* | *Wer singt denn da* aus dem Jahre 1980 erinnert stark an den Titel des dritten Dramas der Trilogie *Kdo to poje Siziifa*.

KREON: Wo keines Menschen Fuß mehr gehen mag,
Schließ ich sie lebend in ein Felsengrab.
[...]
Wenn sie nicht noch zuletzt zur Einsicht kommt
Dem Hades dienen ist verlorne Müh.
(SOPHOKLES 2007: 37)

Leider steht die slowenische Übersetzung von Sophokles' Antigone nicht zur Verfügung, so konnte auch nicht nachgeprüft werden, ob es sich um ein direktes Zitat oder um eine Abwandlung handelt.

Weiters höchst interessant ist eine Anspielung auf einen der wichtigsten slowenischen Partisanendichter, nämlich auf Karel Destovnik-Kajuh. Interessant vor allem deswegen, weil Jovanović damit eine weitere Verbindung zwischen dem Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen Entstehung Jugoslawiens sowie mit dem Zerfall Jugoslawiens zieht. Das Zitat ist leicht abgewandelt, doch ist es nicht schwer die Parallele zwischen den beiden Zeilen zu sehen und zu hören. Zunächst wird die betreffende Zeile aus Kajuh's Gedicht abgedruckt, danach Jovanović's leicht abgewandeltes Zitat.

[...] Lepo je, veš, mama, lepo je živeti
toda, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat umreti! (DESTOVNIK-KAJUH 1981: 94)

[...] Es ist schön, weißt du Mutter, es ist schön zu leben
doch wofür ich mein Leben gab, würde ich es noch einmal geben!

Es handelt sich hier um die letzte Zeile aus dem Gedicht *Materi padlega partizana* | *Der Mutter eines gefallenen Partisanen*. In diesem Gedicht geht es um die Liebe einer Mutter zu ihrem Sohn, zunächst als Neugeborenem, später als Jugendlichen, der sich den Widerstandskämpfern anschließt. In der letzten der vier Strophen trägt schließlich der Wind die Worte des jungen Partisanen, in denen er von seiner Opferbereitschaft für den bewaffneten antifaschistischen Kampf spricht, seiner Mutter zu.

Bei Jovanović klingt das so:

POLINEJK: Sestra, za kar sem umrl, bi hotel še enkrat, še stokrat umreti! (JOVANOVIĆ 1997: 35)

POLYNEIKES: Schwester, wofür ich gestorben bin, würde ich noch einmal, noch hundertmal sterben wollen.

Ein offensichtlicher Unterschied besteht bei den Adressatinnen. Bei Destovnik-Kajuh ist es die Mutter, bei Jovanović ist es Polyneikes' Schwester Antigone. Das Zitat stammt aus der Szene, in der Antigone mit ihrem gefallenen Bruder spricht, der, obwohl er bereits gestorben ist, keinen Frieden hat und diesen Weg am liebsten noch einmal, ja noch hundertmal gehen würde. Dies ist außerdem wieder eine Anspielung auf den Zusammenhang zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Zerfall Jugoslawiens.

Ein weiterer Unterschied besteht in der Steigerung bei Jovanović, der dem „noch einmal sterben wollen“ ein „noch hundertmal“ anschließt. Dadurch zieht er die ohnehin schon absurde Szene noch weiter ins Absurde. Gleichzeitig, wie schon oben gesagt, baut er damit eine Brücke zwischen der Gründung der Republik Jugoslawiens, die auf den Zweiten Weltkrieg zurückgeht und für die Destovnik-Kajuh gekämpft hatte, und dem Zerfall Jugoslawiens auf, dem Jovanović als Autor machtlos zusehen muss. Die humoristische Übertreibung vom einmaligen aufs hundertmalige kann hier auch als Ausdruck eines Gefühles der Machtlosigkeit verstanden werden.

Interessant ist die Verbindung zwischen dem Zweiten Weltkrieg und dem Bosnienkrieg als Beginn des Zerfalls Jugoslawiens auch deswegen, weil im Rahmen der Stimmungsmache, die dem Krieg voranging, Bezüge zur Vergangenheit hergestellt wurden. Zur Herstellung der Bereitschaft der BewohnerInnen der einstigen „Brudernationen“, sich die Köpfe einzuschlagen, wurden auch tabuisierte Traumata aus dem Zweiten Weltkrieg „ausgegraben“ und „aktualisiert“.

Ein weiteres Werk, auf welches das erste Drama der Trilogie verweist, ist der älteste der klassischen chinesischen Texte, nämlich das *I Ging*. Dies geschieht durch die Figur der Alten, die wahrsagen kann. Sie spricht einen Satz, der sinngemäß dem *I Ging* entlehnt ist.

Der Name der Szene, in der dies geschieht, lautet bezeichnenderweise *Prerokovanje* | *Wahrsagen*.

STARKA: [...] Poškoduj nogo postelje, vse se bo zrušilo. [...] (JOVANOVIĆ 1997: 26)

ALTE: [...] Beschädige das Bein des Bettes, alles wird zusammen brechen. [...]

Dies klingt im 23. Kapitel des *I Ging* in deutscher Übersetzung mit dem Titel „23. Bo – die Zersplitterung“ wie folgt:

Das Bett wird zersplittert am Bein. (WILHELM 2008: 102)

Weiter unten steht bei Jovanović wieder eine Anspielung an dasselbe Kapitel des *I Ging*:

STARKA: Zrelo sadje ostane nedotaknjeno. Vzvišeni človek bo dobil voz, hudobni človek bo izgubil svojo hišo. (JOVANOVIĆ 1997: 27)

ALTE: Das reife Obst bleibt unberührt. Der edle Mensch bekommt einen Wagen, der böswillige Mensch wird sein Haus verlieren.

Im *I Ging* steht folgendes:

Eine große Frucht ist noch ungegessen da. Der Edle erhält einen Wagen. Dem Gemeinen zersplittert sein Haus. (WILHELM 2008: 103)

„Zersplittern“ wird hier das „Haus“ Jugoslawien. Die griechische Antike, der älteste der klassischen chinesischen Texte und die Bosnische Klofrau, die die Fähigkeit besitzt, die Zukunft aus dem Kot herauszulesen, werden hier in der Figur der Alten integriert. Die Integration verschiedener Mythen

in einer Figur könnte als Überzeugung interpretiert werden, dass sich Menschen auf der ganzen Welt zumindest in der Mythologie nahe sind. An dieser Stelle bietet es sich an, noch einmal einen Gedanken von Jovanović zu antiken Geschichten zu zitieren.

Na splošno vzeto, so vse antične zgodbe arhetipske eksemplarične zgodbe. To so grozilna pisma pametnih ljudi neumnim ljudjem – in kot taka seveda nedvomno didaktična. (JOVANOVIĆ 1996: 10)⁶⁴

Er spricht hier zwar von „antiken Geschichten“, diese Feststellung könnte aber allgemein auf mythische Geschichten übertragen werden.

Im zweiten Drama gibt es zahlreiche Anspielungen, zunächst vor allem auf den Brechtschen Text *Mutter Courage und ihre Kinder*, über den vor allem von die SchauspielerIn Irena, der Regisseur und die Psychotherapeutin Olga viel reflektieren. Es werden aber genauso Gedanken des britischen Naturforschers und Begründers der Evolutionstheorie Charles Darwin bezüglich des Phänomens des Weinens angeführt und der daran gekoppelten Reflexes der Anspannung der Muskeln rund um das Auge zitiert. (vgl. JOVANOVIĆ 1997: 56) Auch der Zoologe Konrad Lorenz wird erwähnt. Er wird sogar direkt zitiert. Hier ein kurzer Auszug:

REŽISER: Konrad Lorenz opisuje, kako siva gos išče svojega mladiča: „Prva reakcija na izginotje mladiča je zaskrbljen poskus sive gosi, da ga najde. [...]“ (JOVANOVIĆ 1997: 57)

REGISSEUR: Konrad Lorenz beschreibt, wie eine Graugans ihr Junges sucht: „Die erste Reaktion auf das Verschwinden des Jungen ist der besorgte Versuch der Graugans es zu finden. [...]“

Worauf die Verweise auf Darwin und Lorenz in diesem Fall anspielen, ist die Vorstellung, als SchauspielerIn möglichst authentisch zu spielen, die Mimik und das Verhalten den erwarteten Emotionen anzupassen. Dies ist wiederum ein Verweis auf Stanislawski und sein System, das mit der Imagination der SchauspielerInnen arbeitet. Es geht hier also erneut um das Thematisieren des eigenen Mediums – des Theaters.

In diesem letzten Drama der Trilogie kommt auch ein direktes Zitat des englischen metaphysischen Dichters John Donne vor, das explizit ausgewiesen wird. Dieses Zitat steht, ähnlich wie das oben erwähnte, mit dem psychischen Zustand von Irena in Verbindung. Irena selbst spricht die Zitate.

IRENA: [...] „Ti, ki si on in ti, sta dvakrat on;
Na njegovem mrtvem licu pol sebe vidiš;
On bil je le polovica; tako je z njimi,
ki prijateljstvo gradijo: postanejo eden iz dvojca brez krmaja.“ (JOVANOVIĆ 1997: 76)

Dies ist eine Textstelle aus einem Gedicht, welches *To the Lady Bedford* heißt.

You that are she and you, that's double she,
in her dead face, half of yourself shall see;

64 Allgemein gesprochen sind alle antiken Geschichten archetypische, exemplarische Geschichten. Das sind Drohbriefe kluger Menschen an dumme Menschen – und als solche natürlich zweifelsohne didaktisch. (übers. d. A.)

She was the other part, for so they do
Which build them friendships, become one of two. (DONNE 1990: 182)

Auch der folgende Satz ist ein Zitat aus einem Text mit dem Titel *Mediation XVII*. Auch hier wird bereits im Text selbst auf John Donne verwiesen.

IRENA: „Smrt vsakega človeka me pomanjša,“ John Donne! (JOVANOVIĆ 1997: 76)

Dies klingt im Original wie folgt:

[...] any man's death diminishes me [...] (DONNE 1990: 344)

Des Weiteren gibt es im zweiten Drama auch zwei Kunstfiguren, die nur kurz in Randszenen auftreten und deren Namen aus anderen Kontexten bekannt sind. Die eine ist Sherlock Holmes, eine literarische Kunstfigur des britischen Schriftstellers Arthur Conan Doyle. Die zweite Kunstfigur hat gleich zwei Namen, den des Schauspielers, der die Kunstfigur im Film verkörpert, sowie die Kunstfigur selbst. Diese sind Sylvester Stallone – Rambo. Beide Figuren kommen nur in jeweils einer kurzen Szene vor, beide Male handelt es sich um Erinnerungen von Marija. Das eine Mal erinnert sie sich an das Verbleiben ihres Sohnes (der sich, wie sich herausstellt, das Leben genommen hat), das andere Mal an die Identifikation ihres verstorbenen Mannes. Beide Kunstfiguren stellen bei Jovanović Soldaten dar. Im Vergleich zu Sherlock Holmes, der Privatdetektiv ist, handelt es sich bei Rambo tatsächlich um einen Soldaten, der die Hauptfigur in dem gleichnamigen *One-Man-Army Actionfilm* darstellt und von Sylvester Stallone verkörpert wird. Es geht Jovanović hier wohl darum, zwei Stereotype für Soldaten zu entwerfen.

Als intermedial gefasst ist folgende Regieanweisung zu verstehen:

([...] Iz radia: Haris Džinović...) (JOVANOVIĆ 1997: 84)

([...] Aus dem Radio: Haris Džinović...)

Haris Džinović ist ein in Sarajevo geborener bosnischer Sänger, Komponist und Schlagermusiker. Er war zunächst Mitglied der Band *Sar e Rome*, in der er mit Roma Musikern spielte und die 1989 zerfiel. Er ist bekannter Vertreter des jugoslawischen Schlagers.

Eine besondere Rolle wird Intermedialität bei der nun folgenden Analyse des letzten Dramas spielen.

4.2 Intertextuelle sowie intermediale Aspekte in *Kdo to poje Sizifa*

In Bezug auf dieses Drama wurde bereits darauf hingewiesen, dass es das am schwierigsten zu fassende Stück der Trilogie ist. Es handelt sich hier nicht um ein Drama im eigentlichen Sinn,

sondern wie im Untertitel angegeben ist um ein *Musikalisches Drama in drei Teilen*⁶⁵. Es hat im Vergleich zu den beiden vorangegangenen Stücken keine dramatische Vorlage. Es entstand im Jahr 1997, also später als die beiden anderen, bereits in einer zeitlichen Distanz zum Bosnienkrieg.

Bei diesem Stück ist es notwendig, den Intertextualitätsbegriff auf die Intermedialität auszuweiten. Zwar könnte an dieser Stelle eingewandt werden, dass das Theater an sich bereits eine intermediale Kunstform ist. Intermedialität wird hier als Anspielen auf außerliterarische Kunstformen begriffen. Das erste Beispiel etwa ist eine Anspielung auf ein Gemälde. Die Quelle des Zitates ist bereits intermedial, da das Gemälde Bildnis und Text verbindet, da der Satz auf dem Gemälde selbst zu lesen ist. Das Theater kann Text, Tanz, Bilder, Videos, Musik, Mode usw. vereinen, also ist es an sich auch schon intermedial. Da aber in dieser Arbeit ausschließlich die Damentexte und nicht die Inszenierungen behandelt werden und zuvor von intertextuellen Aspekten im Sinn von Anspielungen, Anlehnungen, Verweisen und Bezugnahmen auf andere Texte gesprochen wurde, soll hier mit Intermedialität die Anspielung oder Bezugnahme auf andere Medien gemeint sein. Das erste Beispiel stellt eine Verbindung zu einem Gemälde von Frida Kahlo her.

SKAKALKKA: En la ciudad de Nueva York es día 21 del mes de Octubre de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora Dorothy Hale tirandose desde una ventana muy alta del edificio Hampshire House. (JOVANOVIĆ 1997: 93)

SPRINGERIN: In der Stadt New York, am 21. Oktober 1938, um sechs Uhr am Morgen, nahm sich Frau Dorothy Hale das Leben, indem sie sich aus einem sehr hohen Fenster des Hochhauses Hampshire House stürzte. (übers. d. A.)

Dieses Zitat wird bei Jovanović von einer Figur gesprochen, die den Namen *Skakalka v globino* trägt, was soviel wie *Springerin in die Tiefe* heißt, und die der Erinnerung an Dorothy Hale gewidmet ist. Dieses Bildnis soll von der Figur der „Springerin“ auf der Bühne dargestellt werden, während sie den Text spricht. Es handelt sich also um eine Figur, die einer realen Person nachempfunden ist, einer Dame der Gesellschaft und aufstrebenden Schauspielerin, die sich auf spektakuläre Weise das Leben nahm. Der zitierte Text ist jedoch einem Bildnis⁶⁶ Frida Kahlos entnommen, die diesen spektakulären Selbstmord am Central Park in einem Gemälde verarbeitete. Ein weiterer Grund statt literarischer Intertextualität im Damentext Intermedialität zu verorten, ist der Titel des Dramas *Kdo to poje Sizifa*. Hier gilt es festzustellen, dass es sich nicht um grammatikalisch korrektes Slowenisch handelt, sondern dieses stark an das Serbokroatische angelehnt ist. Dieser Titel erinnert stark an einen jugoslawischen Filmklassiker, der die jugoslawische Gesellschaft vor dem zweiten Weltkrieg anhand einer Busfahrt über das Land nach Beograd darstellt und der den Titel *Ko to tamo peva* (in der slowenischen Übersetzung *Kdo neki*

⁶⁵ *Glasbena drama v treh delih* (JOVANOVIĆ 1997: 89)

⁶⁶ Der Titel des Bildes ist *El suicido de Dorothy Hale* | *Der Suicid von Dorothy Hale*; es ist im Besitz des Phoenix Art Museum in Phoenix. <http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo43.html> (aufgerufen am 6.12.2011)

tam poje, auf Deutsch etwa „Wer singt denn da“) trägt. Bereits der Titel enthält eine Anspielung auf ein Medium, welches zwar mit dem Theater viele Gemeinsamkeiten, aber auch genügend Unterschiede hat – der Film. Inhaltlich ist die einzige Verbindung jene zum Zweiten Weltkrieg (am Ende des Filmes findet gerade das Bombardement von Belgrad durch Nazideutschland statt) und dem Bosnienkrieg, respektive dem Jugoslawienkrieg der frühen 1990er Jahre. Durch den Krieg sind der Film und das Theaterstück verknüpft.

Ein weiterer Film, auf den im dritten Drama der Trilogie Bezug genommen wird, ist Andrei Tarkowskis *Solaris*. Dieser kommt in der Szene vor, in der sich der Opernsänger umbringen möchte. Hier wird eine Masse, wie sie aus Tarkowskis Film bekannt, ist beschrieben.

OP: Postajam kapljica v oceanu neboleče smrti, katere volje ne morem doumeti. V tej strupeni brozgi, v kateri prepoznavam Solaris Tarkovskega, se pojavljam v raznih globinah, pegah in izparinah. Okolje je tuje, a hkrati domače. Sem domač in sem tujec. Povsod sem in hkrati nikjer nisem cel.
(JOVANOVIĆ 1997: 115)

OPERNSÄNGER: Ich werde zu einem Tropfen im Ozean des schmerzlosen Todes, dessen Willen ich nicht fassen kann. In dieser giftigen Brühe, in der ich Tarkovskijs Solaris wiedererkenne, trete ich in verschiedensten Tiefen, Flecken und Ausdünstungen auf. Die Umgebung ist fremd, aber gleichzeitig heimisch. Ich bin ein Einheimischer und ein Fremder. Ich bin überall und gleichzeitig nirgends als Ganzer.

Im Drama wird nicht erwähnt, dass Tarkowskis Verfilmung auf den gleichnamigen Roman *Solaris* des Polnischen Autors Stanisław Lem zurückgeht. Es wird auf Tarkowski, nicht jedoch auf Lem Bezug genommen. *Solaris* ist ein Science-Fiction Film, dessen Thema auch die Schuld ist. Ein Psychologe wird auf eine Raumstation geschickt, die um einen mysteriösen Planeten kreist, der mit einem Ozean bedeckt ist. Einer der drei Wissenschaftler, die auf der Station forschten, hat sich umgebracht. Es stellt sich heraus, dass der Planet Solaris ein Bewusstsein besitzt. Er wurde aus Forschungsgründen mit harter Röntgenstrahlung beschossen und scheint darauf zu antworten, indem er bei den Wissenschaftlern das Gewissen betreffende Erinnerungen wachruft. Dem Psychologen erscheint seine verstorbene Frau, die sich das Leben genommen hatte, wofür er sich wiederum die Schuld gab. Der Film thematisiert also Schuld und Gewissen. Dies sind auch die Themen, die bei Jovanović im Mittelpunkt stehen, weshalb die Anspielung an *Solaris* durchaus schlüssig ist.

5 Gedanken zur Form

5.1 Eine innere Logik der Trilogie

Es gibt vermutlich verschiedene Gründe dafür, dass sich der Autor dazu entschlossen hat, die drei Dramen in einer Trilogie zusammenzufassen. Typisch für Trilogien ist, dass sie aus drei voneinander unabhängigen und in sich geschlossenen Einzelteilen bestehen, die sich jedoch durchaus ergänzen können oder ein gemeinsames Thema behandeln. Bei der hier analysierten Trilogie handelt es sich um drei in Folge entstandene Dramen, die allesamt den Bosnienkrieg zwischen den Jahren 1992 und 1995 behandeln und sich ebenfalls mit seinen Auswirkungen und dem damit zusammenhängenden Zerfall des Staates Jugoslawien auseinandersetzen. Obwohl die drei Dramen gänzlich unabhängig voneinander und in sich geschlossen sind, sind sie also thematisch miteinander verbunden.

Neben dem Bosnienkrieg und seinen Folgen als thematischem Überbau besteht zwischen den Dramen eine weitere Verbindung, nämlich die, dass sich alle drei auf bereits existierende Erzählungen beziehen, bzw. diese als Grundlage verwenden. Im ersten und zweiten Drama wird direkt mit bereits existierenden Dramentexten gearbeitet. Das erste und auch das dritte Drama, verwenden antike griechische Mythen, die sie aktualisieren, bzw. die sie in die Gegenwart transponieren. Das zweite Drama beschäftigt sich mit einem kanonisierten Dramentext aus dem 20. Jahrhundert.

Obwohl die Stücke in sich geschlossen sind, kann die Beziehung der Stücke untereinander analysiert und beschrieben werden. Die Beziehungen zwischen den Dramen der Trilogie untereinander können auf verschiedenen Ebenen und unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Insgesamt kann aber gesagt werden, dass ihre Reihung einer gewissen Logik unterliegt. Vermutlich ist es einfacher, sich diese Logik anhand einer tabellarischen Aufstellung vorzustellen. Deshalb soll an dieser Stelle zuerst die Tabelle stehen, Erklärungen folgen weiter unten.

Werk	erstes Drama	zweites Drama	drittes Drama
<i>Titel</i>	<i>Antigona</i>	<i>Uganka Korajže</i>	<i>Kdo to poje Sizifa</i>
Entstehungsjahr	1993	1994	1996
Zeitraum der Handlung	kurz vor und während des Krieges	während oder kurz nach dem Krieg	nach dem Ende des Krieges
Ort der Handlung	im Kriegsgebiet	nicht direkt im Kriegsgebiet	weit entfernt vom Kriegsgebiet
Zahl direkter Referenztexte	4	1	0
Distanzverhältnis zu den Referenztexten	nah an den Referenztexten	Distanzierteres Verhältnis zum Referenztext	keine dramatische Referenztext
Widmung an eine Theaterpoetik	Antikes Theater	Episches Theater	Absurdes Theater

(Tabelle 1)

Zunächst soll die innere Logik anhand einer zeitlichen Achse aufgezeigt werden. Die Chronologie der Dramen in der Trilogie entspricht dem Zeitpunkt ihrer Entstehung, so sind sie auch in der Tabelle gereiht. Mit dieser Reihenfolge korreliert auch das zeitliche und örtliche Distanzverhältnis der Handlung der einzelnen Dramen zum Krieg. Das erste Drama entstand in der Zeit, als in Bosnien noch Krieg herrschte, es beschreibt einen beginnenden und stattfindenden Krieg und ist auch örtlich im Kriegsgebiet angesiedelt. Das zweite Drama ist zeitlich und örtlich vom Krieg weiter entfernt als das erste. Es kann angenommen werden, dass zum Zeitpunkt der Handlung noch Krieg herrscht, dies ist jedoch aufgrund der Tatsache, dass der Ort der Handlung nicht mehr im direkten Kriegsgebiet liegt, nicht eindeutig. Nur in Erinnerungen, in diesem Stück Flashbacks genannt, werden direkte Kriegssituationen dargestellt. Der Zeitpunkt der Handlung beim dritten Drama liegt bereits Jahre nach dem Ende des Krieges. Auch örtlich weist es mit dem Schauplatz Köln als Ort der Handlung die am weitesten vom Kriegsgebiet entfernte geografische Verortung auf. Dies kann als eine logische zeitliche und räumliche Entwicklung gesehen werden.

Auch bezüglich der literarischen Referenztexte kann eine Entwicklung nachvollzogen werden. Die *Antigona* als erstes Drama bezieht sich von der Handlung her auf einen Mythos, der in mehreren Stücken dramatisch realisiert wurde. Zum Vergleich herangezogen werden in diesem Fall vier Referenztexte, davon drei Stücke antiker Autoren und, unerlässlich, das gleichnamiges Stück eines slowenischen Autors, mit dem Jovanovićs Drama ebenfalls auf spezielle Weise verbunden ist. Die Handlung des Dramas ist aus verschiedenen Momenten der Vorlagen zusammengewürfelt. Dieses Stück stellt eine Aktualisierung des mythologischen Stoffes dar und entfernt sich dabei, bis auf

einige absurde Momente, die Jovanović einbaut, und die in keinem der Referenztexte zu finden sind, nicht wirklich vom Mythos.

Das zweite Stück setzt sich mit nur einem dramatischen Text auseinander. Dieser wird aber nicht schlicht aktualisiert, wie es noch bei der *Antigona* der Fall war, wo wesentliche Momente der Vorlagen in den Text übernommen und in die Gegenwart transponiert wurden. Hier ist das Verhältnis zum Referenztext ein vollkommen anderes, denn es wird über diesen selbst reflektiert. Es handelt sich also nicht um eine schlichte Übertragung der Handlung von Brechts Stück, sondern dieses wird mit Hilfe einer „Stück im Stück“ Komposition in eine Position überführt, in der reflexive Gedanken zum Brechtschen Stück geäußert werden können. Es handelt sich bei diesem zweiten Stück der Trilogie um eine eigene Komposition, die sich stark auf Brechts Referenztext bezieht und über diesen reflektiert.

Im Gegensatz dazu gibt es beim dritten Drama der Trilogie keinen dramatischen Referenztext. Es wird hier, wie bereits beim ersten Stück, ein antiker Mythos aktualisiert. Der mythologische Titelheld erlangte durch seine Verwendung in Albert Camus' Essay über seine Philosophie des Absurden Bekanntheit. Im Stück gibt es eine sukzessive Entwicklung von der „Wirklichkeit“ in die Oper, die den Mythos behandelt. Es ist so gesehen ebenfalls eine „Stück im Stück“ Komposition, die zu einer „vom Stück ins Stück“ Komposition wird. Das Stück ist an sich das am schwierigsten zu fassende der Trilogie, es verweist mit Hilfe von Zitaten auf andere Kunstwerke und weist damit ständig über sich hinaus und stellt Bezüge her, hat aber keinen eigenen Referenztext.

Eine weitere kohärente Entwicklung kann in einer „Widmung“ an Theaterpoetiken gesehen werden. So ist das Thema des ersten Stückes – *Antigona* – vor allem durch die gleichnamige Tragödie von Sophokles bekannt. In dieser Interpretation ist es dem klassischen Theater im Sinne der aristotelischen *Poetik* gewidmet. Das zweite Drama steht in einem diskursiven Verhältnis zu Bertold Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* und ist folglich der Brechtschen Poetik des „Epischen Theaters“ gewidmet. Das dritte Drama mit seiner Anspielung auf das Absurde über die Figur des Sisyphos kann als „Widmung“ an das Absurde Theater verstanden werden. Kohärent ist diese Entwicklung, weil sie historisch der Reihenfolge nach richtig ist. Das klassische Theater ist das älteste, Brechts Episches Theater versucht die Identifikation des Publikums mit den Figuren aufzubrechen und didaktisch zu wirken. In der jüngsten der drei Theaterformen, dem Absurden Theater, ist schließlich die Einheit der Zeit, der Handlung und des Ortes aufgehoben. Die Reihenfolge der Widmungen ist demzufolge schlüssig.

Die oben beschriebene Entwicklung ist unabhängig von der Tatsache relevant, dass alle Dramen der

Trilogie selbst von ihrer Komposition her als postdramatisch⁶⁷, nicht-realistische⁶⁸ oder schlicht postmoderne Dramen zu verstehen sind.

Die kohärenten Analogien innerhalb der Dramen der Trilogie werden auf den Metaebenen beschrieben, auf denen sie sich befinden. So werden die Verhältnisse zwischen den Stücken der Trilogie beschrieben.

In der Annahme, dass diese Korrelationen nicht zufällig, sondern beabsichtigt sind, kann die Komposition der Trilogie als sehr gelungen bezeichnet werden, da sich die Stücke ergänzen.

5.2 Trilogie und Triptychon

Eine möglicher formaler Vergleich wäre jener zwischen der Trilogie und der aus der bildenden Kunst bekannten Form des Triptychon. Bei den Triptychen handelt es sich, wie bei Trilogien, um dreiteilige Kunstwerke. Zunächst waren Triptychen vor allem für die Darstellung religiöser Motive bedeutend, mit dem Einsetzen der Moderne waren sie nicht mehr ausschließlich religiösen Themen gewidmet. Bei Triptychen liegt die Betonung oft auf dem mittleren Flügel, auf den Seitenflügeln sind weniger wichtige Personen oder Szenen abgebildet. Die Flügel können aber auch einen zeitlichen Ablauf, also ein „Vorher“ und ein „Nachher“ in Bezug auf das zentrale Bildnis, darstellen. Diese werden dann meist von links nach rechts gelesen, bzw. betrachtet.

Wenn die *Balkanska trilogija* als Triptychon behandelt würde, wäre die Betonung auf dem zweiten Drama, also auf *Uganka korajže* | *Das Rätsel der Courage* und dem darin thematisierten Stück *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bertold Brecht. Wie bereits oben argumentiert wurde, ist dieses zweite Drama jenes, welches sich von den Stücken der Trilogie am stärksten mit der Frage nach der gesellschaftlichen Rolle und den Wirkungsmöglichkeiten des Theaters auseinandersetzt, auch deswegen, weil der verwendete und behandelte Stoff von Brecht stammt, der mit seinem Konzept des Epischen Theaters die Rolle des Theaters als gesellschaftlichem Bildungsmedium neu zu definieren versuchte. Aus der Perspektive der Frage nach der Rolle des Mediums Theater kann die Betrachtung dieser Trilogie als Triptychon fruchtbar sein, denn unter einem theaterhistorischen Gesichtspunkt wäre die Definition des Theaters als nicht elitärem Bildungsträger für die breite Gesellschaft im Zentrum. Die perfekte Schönheit des antiken Dramas, die die Wiege des europäischen Theaters symbolisiert, stellt so betrachtet die Vergangenheit dar. Den Weg in die Zukunft weist hingegen das dritte Drama mit seiner Thematisierung der Akzeptanz des Absurden in der Welt und der Emanzipation von Gott als Träger der eigenen Bürden, in letzter Konsequenz also mit der Forderung nach einem verantwortungsvollen und somit sozial tauglichen menschlichen

67 LEHMANN 1999; führte den Begriff postdramatisch ein

68 THOMAS 2009; verwendet den Begriff *nonrealistic play*

Subjekt.

Ganz nebenbei sind die im zweiten Drama gestellten Fragen auch ein Hinweis auf das intensive, kritische sowie reflexive Verhältnis Jovanovićs zum Theater als Kunstform.

6 Conclusio

Die vorliegende Arbeit hat die Dramentrilogie *Balkanska trilogija* des slowenischen Autors serbischer Provenienz Dušan Jovanović unter verschiedenen Aspekten beleuchtet. Es ging vor allem darum zu untersuchen, wie der Krieg in Bosnien am Anfang der 90er Jahre dargestellt wird und welche kriegsspezifischen Momente Jovanović auf welche Weise darstellt. Typisch für alle drei Dramen ist, dass sie sich auf Mythen beziehen. Selbst wenn jüngeren Datums kann auch Brechts Anna Fierling als Figur mit mythologischem Nimbus bezeichnet werden.

Gemeinsam ist also allen drei Dramen, dass sie auf einen Mythologischen, auch Literarischen Rahmen bauen. Jedes einzelne Drama stellt so eine Adaption einer Vorlage an die Gegenwart dar. Das zweite Element, welches die Dramen verbindet ist die Thematisierung des Krieges. Dies geschieht in verschiedenen zeitlichen und Räumlichen Dimensionen, wobei jedes Drama in sich geschlossen einen andere räumlich und zeitliche Distanz zum Krieg beschreibt.

Allen drei Dramen ist gemeinsam, dass sie fragmentarisch sind. Sie sind geprägt durch kurze Szenen, die nicht in einander übergehen, sondern die ohne Einführung und Übergang aneinander gereiht sind. Aus diesem Grund erinnern sie beim lesen eher an ein Drehbuch. Durch die beschriebene Fragmentarität bekommen die Dramen eine hohe Geschwindigkeit. Dies ermöglicht viele verschiedene Motive und Aspekte des Krieges unterzubringen. Auf der anderen Seite geht es dadurch auch kaum in die Tiefe und bleibt fast durchwegs Schemenhaft. Um einer zu starken Oberflächlichkeit zu entgehen gibt es eine Fülle von psychologischen Momenten, wo Figuren etwa einen inneren Monolog führen oder sich an vergangene Momente erinnern. Die Fragmentarität ermöglicht einen nonlinearen Erzählstrang mit zeitlichen und örtlichen Sprüngen, was wiederum als vom filmischen inspiriert wirkt.

Weiters ermöglicht die Geschwindigkeit der Handlung einen breiten Überblick über kriegsspezifische Momente. Es soll hier noch einmal das Bild des unvollständigen Mosaiks, welches trotzdem ein komplexes Bild erahnen lässt verwendet werden um die Fragmentarität bildlich zu beschreiben.

Weiterhin typisch ist der Humor des Autors, der zwischendurch durchkommt. Zum einen wird Humor als Strategie verstanden um über schreckliche Geschehnisse schreiben zu können, zum anderen ist Humor die Strategie der Machtlosen, die an der Situation nichts ändern können. Hier kommt ein weiterer Aspekt ins Spiel, nämlich die Identität des Autors und Möglichkeiten seines beruflichen Metiers. Fragen zur Identität sind in der einleitenden Biografie ausführlicher behandelt. Hier soll noch einmal festgehalten werden, dass Jovanović seiner Vorfahren nach verschieden

Wurzeln hat und sich im multiethnischen Jugoslawien gut und gerne als Jugoslawe deklarieren konnte. Diese Identität wurde mit dem Zerfall des Staates, der mit dem Ausbruch des Krieges einherging verunmöglicht, ohne das er sich dagegen hätte wehren können. Es gab eine ganze Reihe von Menschen die sich nicht national bekennen wollten oder konnten. Dies ist die eine Machtlosigkeit, der mit Humor strategisch begegnet wird. Das nächste ist die Machtlosigkeit des Theaters das Blutvergiessen im Zuge des Krieges zu verhindern. Jahrzehnte seines Lebens hatte Jovanović als Theatermacher in ganz Jugoslawien gewirkt und gearbeitet und sich überall zuhause gefühlt. Als Intellektueller war er mit anderen Intellektuellen in Jugoslawien verbunden. Enttäuschender Weise waren auch viele Intellektuelle dabei den Boden für die blutigen kriegesischen Auseinandersetzungen aufzubereiten, auch viele Leute, die sich in der studentischen 68er Bewegung als fortschrittlich hervorgetan hatten.

Es handelt sich bei dieser Trilogie unweigerlich um eine sehr persönliche Geschichte für den Autor, die an ihm nagte.

Die Dramen der Trilogie stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander und dies auf mehreren Achsen. Zunächst ist die Entstehungsgeschichte vom ersten zu, letzten Drama der Trilogie linear. Das zeitliche Geschehen in den Dramen ist ebenfalls progressiv: spielt das erste Drama noch zur Zeit kriegesischer Auseinandersetzungen, behandelt das zweite bereits Kriegsfolgen und keine Kriegshandlungen mehr; das dritte Drama beschäftigt sich mit Langzeitfolgen des Krieges.

Eine ähnlich Achse ist die räumliche Achse im Verhältnis zum Krieg. Das Erste Drama spielt im durch Theben symbolisierten Sarajevo. Der Schauplatz des zweiten Dramas ist Ljubljana, wären das dritte Drama örtlich am weitesten entfernt ist, weil es nämlich in Köln spielt.

Auch eine weitere Achse die innere Logik der Trilogie betreffend tut sich auf, wenn man die einzelnen Dramen unter dem Gesichtspunkt von Theaterpoetiken betrachtet. Tut man dies stellt sich heraus, dass das erste Drama die aristotelische Poetik behandelt, während das zweite Brechts Episches Theater zum Thema hat und das Dritte an das Absurde Theater erinnert. Auch diese Entwicklungsachse ist chronologisch linear.

Eine weitere progressive Achse ist folgende: das erste Drama der Trilogie hat drei antike Vorlagen und steht auch mit einem Drama der slowenischen Nachkriegsdramatik in Verbindung. So gesehen baut das Drama auf vier Dramen auf. Das Zweite behandelt Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder*. Hier handelt es sich nur noch um ein Drama. Beim letzten Drama schließlich gibt es überhaupt keine dramatische Vorlage mehr.

Die Werke der Trilogie sind nicht Jovanovićs wichtigste Dramen, sie sind vor allem unter dem Gesichtspunkt interessant, dass sie ein Statement zum Bosnienkrieg und zum Zerfall des Staates darstellen und gleichzeitig bereits existierende Erzählungen verwenden und aktualisieren.

7 Gespräch mit dem Autor

Stojan Vavti (SV): V kakšnem zaporedju so nastale drame?

Dušan Jovanović (DJ): Najprej je bila *Antigona*, potem je bila *Uganka korajže* in na koncu je bil *Sizif*. *Antigona* je pravzaprav vojna, *Uganka korajže* je posledica vojne, se pravi nekako socialna razmerja, situacija nekaterih ljudi po vojni in posledica vojne. *Sizif* je pa kar neko daljšo obdobje po vojni, ko se pojavi pravzaprav vprašanje odgovornosti, vprašanje vesti, vprašanje krivde itn. To je, bi rekel, naravno zaporedje in v tem zaporedju so drame tudi nastale.

SV: A je od začetka naprej bilo mišljeno kot trilogija?

DJ: Ne to je bilo čisto slučajno. Mene je intenzivno zaposloval ta problem razpada države, vojne med posameznimi bivšimi republikami, tako imenovanimi bratskimi republikami, bratskimi narodi. Zalsti ker sem to državo občutil kot svojo domovino. Zaradi svojega mešanega porekla, mešane krvi, če smem uporabljat ta grdi izraz. Moji starši so, moja mama je nemka, deloma tudi hrvatica, oče je srb, deloma grk, živeli smo v Makedoniji, polj smo se preselili v Slovenijo. Dejansko je ta država, po nekih danostih, po tem svojim povsem mešanim etičnim, verskim, civilizacijskim poreklu moje pravo rastišče, moja usoda.

Dejansko sem jaz imel to državo rad, tudi zaradi tega, ker sem se počutil povsod doma. Tako da so te vojne, kolikor so seveda škodovala, rušile to skupnost, so rušile tudi mene nekako.

Jaz sem napisal en esej: *Kaj sem zdaj?* To takoj po začetku te vojne.

SV: V spremni besedi Tarasa Kermaunerja sem čital, da so povezave med dramami. A je to dejansko tako namenjeno, kot on to interpretira ali je to samo njegova interpretacija?

DJ: To je njegova interpretacija, čisto legitimna. V bistvu so zgodbe zelo ločene, se ne prepletajo. Tudi če se zgodbe ne prepletajo, se mogoče prepletajo vsebinska ozadja. V tem smislu je legitimno iskati neko sorodnost med liki, ampak ne v tem dobesednem smislu.

Ja to je njegova ljubka in poetična in spekulativna domišljija, ampak tudi to ni res, ni bil moj načrt. Je pa možno, če obravnavaš trilogijo kot nekaj kar je načrtovano in premišljeno od vsega začetka je možno te zveze vzpostavljati točno v tem smislu. Ampak ni bilo tako. Stvar se je rojevala ena za drugo in niso bile del nekega premišljenega plana od vsega začetka.

SV: Skupno ozadje vseh treh dram je vojna. Ampak so tudi različni časovni obsegi. *Antigona* je obleganje Sarajeva, a ne?

DJ: Ja to je bilo leta 93, potem pa *Uganka korajže* je že proti koncu vojne, begunstvo leta 96. In potem ta *Sizif* je še kasnejši datum.

SV: Nastal je pa *Sizif* tudi leta 95, a ne?

DJ: Zdaj ne vem kdaj...

Mentalno je postavljen pravzaprav v čas po vojni. Obravnava pa problem krivde, problem vesti, odgovornosti.

SV: Ali so kakšne konkretne historične osebe kot figure v *Antigoni*?

DJ: Pravzaprav ne, ni nekih konkretnih oseb, ne. Ta Antigona je zelo pod vplivom Sofokleja. Tko da je, bi rekel neka sodobna različica Sofokleja. Sodobna mitska varijanta. Se pravi, če je Sofoklejeva Antigona čisti mit, čisti biser, stilno izčiščena do konca, vrhunsko napisana, jasna, tekoča, precizna, aritmetika pisave, a ne, je tole eno zelo heterogeno pismo, zelo heterogeni postopki, pisave, vokabularja, sintakse, mislim v sami pisavi prihaja do nekih protislovnih gibanj, prihaja do jukstapozicije, ene stvari se postavljajo ene zraven druge zelo kontrastno. Se pravi vsebinsko in v pisavi.

SV: Pri Sofokleju sta brata že mrtva, gre bolj za Antigono, ki se noče skloniti Kreonovi volji.

DJ: Pri Sofokleju sta mrtva že od vsega začetka in tle gre za celo pripoved, tudi za tisti del pripovedi, ki je pri Sofokleju skrit. Gre za spor.

Zgodba, mitska osnova je sposojena, vsebina je pa zelo taka balkanska. In tudi je zelo različna od Smoletove Antigone. Ampak tle je tudi ta zgodba med bratom pa sestrama. Zanimiva ta simetrija med enim bratom in eno sestro pa drugim bratom in drugo sestro. Pa pogovor mrtvega Poinejka z Antigono, pa tako naprej. Polj je tista pesem, ki jo je on napisal, je taka po emociji tipična pesem iz leta 68, se pravi ideali neke generacije izdajajo ideološko, idejno poreklo neke, te iste generacije, ki je potem seveda zajadrlo v popolnoma druge vode.

SV: A je tko bilo, da so pri razpadu Jugoslavije te generacije 68 gonili vojno?

DJ: Ja ne vsi, ampak mnogi med njimi so pravzaprav potem pristali nacionalizmu.

SV: Kar si človek ne bi pričakoval.

DJ: Ne bi pričakoval, zato je to pričevanje „ljubi petkrat na dan“ sled ene druge preteklosti, ene druge opcije, ene druge miselne in čustvene, druge predstave o svetu, kot tisto, ki so jo ti akterji pristavali na koncu.

SV: To je tudi neko razočaranje o tem, neka desiluzija.

DJ: Ja tko gre, a ne. Tko se svet vrti. Je surovo, je okrutno, ampak je tko, a ne. To se tudi vidi, kako so nekatere vsebine kot Nacionalizem in tako naprej, močnejše. So nekako odpornejše, na koncu zmeraj vstanejo od mrtvih.

SV: Pri Antigoni se mi najbolj zanimiv zdi lik starke, ki je istočasno Sfinga.

DJ: Ja je razcefrana. Prerokuje bodočnost iz dreka. Hotel sem, da se to delfijsko preročišče oziroma ta jasnovidnost iz antike zopet prinese v to čisto specifično formo te šlogrca, ki je pri nas na balkanu. To šlogrstvo je pravzaprav nek poklic, neka profesija, ki je šušmarska, ki je trgovska, ki je nizka po svoji provinjenci in se napaja z nekimi nizkimi pobudami. To da je ta ženska hkrati čistilka v stranišču in šlogrca, se združuje najnižje z nekimi najvišjimi predpostavkami. Neko umazano življenje, neka konkretnost, izloči, iztrbki z pripovedovanjem usode in prihodnosti itd..

SV: Izšlogarstvo je prerokovanje?

DJ: Ja to so te, ki prerokujejo recimo iz fižola, ali kamne, vsedline ali iz dlani.

SV: To so velikokrat romi, cigani.

DJ: To so romi, cigani, bosanci, bosanke predvsem. Dandanašnji se je tko razvilo, da so to ljudje, ki hkrati tudi poskušajo to nekako študirat ali se pač ukvarjajo z bioenergijo, ali čutijo v sebi neko dodatno sposobnost. Zdaj je veliko takih priučenih bioenergetikov, ki se ukvarjajo tudi z šlogarnjem.

No ampak to ta gospa v UK ni. Ona je ta dvojnost, Sfinga, ki je stala pred Tebami in je pogubila ljudi s svojimi ugankami, dokler ni prišel Ojdip. Hkrati je pa to seveda živa ženska, navadna ženska z imenom, obrazom, poklicom, točno vemo kje živi in kaj počenja.

SV: Jaz sem njo tudi razumel kot lik Tereziasa.

DJ: Terezias ima tudi to sposobnost prerokovanja. Jasnovidnež je, se pravi človek, ki je po eni strani moder in izkušen in po drugi strani ima tudi to sposobnost, da vidi v prihodnost.

SV: On tudi svetuje Kreonu pri Sofokleju.

DJ: Ja on je svetovalec. Ona pravzaprav prerokuje na podlagi tibetanske knjige, jing jang, ona sicer ne meče tistih kvadratkov, ampak napoveduje iz iztrbkov, iz dreka. Sistem izrekanja je zelo podoben tistemu šamanističnemu.

SV: Zanimivo je tudi, da se imenuje WC Frau – torej da ima nemško ime.

DJ: To je nekaj, kar je skvarjeno, že jezikovno skvarjeno. Je kot en tujek, nekaj kar je pokvarjeno kar pravopis pravzaprav ne dovoljuje. Kot beseda je grda, je sposojena je spakdrana. To njo pravzaprav degradira. To je taka degradacija, nekoga ki se mu reče WC-Frau.

SV: Ona Kreona do tega pripelje, da se naj brata pobijeta. Istočasno pa v vlogi Sfinge zahteva, da Antigona in Ismena rešita uganko. Na koncu reče „Antigona zavladaj mestu“

DJ: Njena stalna težnja je, da bi morale te dve sestri, ki nista bojevnici, ki nista vojakinji, da bi one dve morale vladat. Ženski princip bi moral biti tisti, ki vodi ta svet, ki ga uravnava. To je zelo izrazito tam, da je treba tem moškim vzeti to pravico in možnost, da se pobijejo.

SV: Verjetno ste to vojno doživeli kot vojno moških.

DJ: Ja seveda.

SV: Če bi dejansko ženska zavladala recimo po Titu, bi se morda drugače razvilo.

DJ: Ne vem no, to je zdaj komplicirano vprašanje. Ne vem. V principu je tko – saj to se že zdaj vidi, recimo v parlamentih – povsod tam, kjer so predsednice vlade, ali poslanke, ali voditeljice raznih gibanj, so, bi rekel, politike milejše, so mehkejše, so bolj človeške, niso tko.. Ženske so bolj vešče v doseganju konsenza, v doseganju neke višje vrste dialoga, dogovarjanja itn. Se pravi ne grejo na nož, ne začenjajo vojn. To je bolj značilno seveda za moške. Jaz mislim, da je ženska – to je zdaj neka utopična želja ali mogoče misel -, da bo v prihodnosti namreč v Evropi čedalje večja vloga žensk, kar bo pripomoglo k nekemu bolj strpnemu razreševanju družbenih konfliktnih situacij. Ampak to je zdaj utopična želja, nima dosti zveze s to situacijo v vojni, čeprav so od nekdaj bile v starem Egiptu in na daljnem vzhodu so bile tudi ženske, ki vodijo družbo. V Grčiji ne glih, tam tega nimamo dosti. Tudi v Rimu ne. Vse to kar je temelj evropske kulture je moška kultura.

SV: V Avstriji na fakultetah več žensk absolvira, še zmeraj 40 odstotkov manj zaslužijo. Odprti

seksizem..

DJ: V Sloveniji imajo ženske povprečno 60 evrov manj zaslužka, to ni 20 procentov.

SV: Način na kateri se brata pobijeta sem razumel tudi kot kritiko medijev.

DJ: Ti nacionalistični mediji, radijske postaje itn. so hujskale in so pravzaprav slavile zločine, prikazovala jih kot neka vzvišena, hrabra, moška dejanja. Vse vrednote so padle, vse ideje so pomešane in prihaja do zamenjave tez. Ta govor, to hvalisanje z uspehi in to obtoževanje drugega je pravzaprav perverzno, ker oba v bistvu uporabljata isti, ta sovražni govor, ki ga glorificirata. Glorificirata vsak svoje podjetje, svoja dejanja, svoje zločine in seveda satanizirata nasprotno pozicijo.

SV: Kakšni stranki v vojni simbolizirata Eteokelj in Polinejk? Kje sta fronti? Se da to jasno reči?

DJ: Če gre za bosanske razmerje.. ne vem kaj bi rekel no. Jaz sem hotel, da to ostane na nek način nedorečeno. Se pravi da..

SV: Če so Tebe dejansko Sarajevo, je tle JLA in...

DJ: Ja, tisti ki je od zunaj je Polinejk. Ampak tle se ni dalo drugače narediti, kot da je nekdo pač notri, nekdo pa od zunaj.

SV: Katarze ni. Na koncu se boj ponavlja do v nedogled, večno.

DJ: Ja tle sem jaz zelo črnogled. Tudi še zdaj v teh razmerah, kako zdaj bosanci živijo in politično razdeljeni še vedno na tri entitete, al pa vsaj dve državi. Politično gledano je to hujskanje in te delitve še zmeraj zelo močne. Tko da se nič dobrega ne obeta tle. Tudi situacija na Hrvaškem v Kninu, pa bivša Lika, pa Krajina pa tko. Tam je vsaj 250 000 – 300 000 ljudi blo pregnanih in to je prazno zdej, vse porušeno, požgane hiše, vse.

SV: Se niso vrnili?

DJ: Oni so zbežali, ker so se bali maščevanja oziroma pokolov itn. In tiste, ki so ostali so delno tudi eliminirali. Tudi zdaj je neka dubioza v vseh teh krajih, nek pesimizem, kar zadeva prihodnost. Nobeden ne misli, da se bo te zdaj hitro pozabilo, pa da se bodo sprijateljili pa dosegli neko spravo. To je zelo daleč. Edina šansa bi bila to razdelitev in potem ne vem kaj. Tko kot se je pač dogajalo po Daytonu. Se pravi ta Dayton je dejansko realnost, na terenu, politično.

SV: To sožitje tudi ne poenostavi.

DJ: Ne, tega sožitja verjetno tudi ni treba pričakovat.

SV: Pa verjetno tudi sto let ne, pač par generaciji.

DJ: Pač 30, 40, 50 let. Mogoče 100 let je malo preveč.

SV: Imam vtis, da se ljudi z bivše Juge na Dunaju malo drugače družijo.

DJ: Da bolj komunicirajo med sabo.

SV: Morda tudi ker ti ljudje, ki jih poznam so malo bolj izobraženi.

DJ: Na vzven se morda tudi drugače obnašajo, kot v resnici, doma, med sabo, v svoji grupi drugače govorijo, kot če pridejo v stik, v komunikacijo z drugimi.

SV: To je seveda težko presoditi.

SV: Ne morem si predstavljati, da so vere dejanski razlog za vojne.

DJ: So. V Bosni so bile te tri religije. Dejansko je ta ideološka vojna, to šutanje, to razlikovanje, to kurjenje nestrpnosti je dolgo časa potekalo že pred začetkom vojne. Seveda je na nek način ta verski moment bil zelo odločilen. Za to, da se uzpostavi ta strašna. Mi smo eno, vi ste drugo, oni so nekaj tretjega.

SV: To se je že pred vojno začelo?

DJ: To se je pred vojno že zlo poznalo. Za čas Tita je to bilo preganjeno. To je bilo politično nekorektno in tega niso dopuščali in v javnosti se ni smelo tega govoriti. Kdor je tko govoril je imel težave s sodiščem, je imel težave z preganjanjem itn.. Čeprav se je to seveda takrat dogajalo.

SV: Saj Jugoslavija je bila pa radikalno sekularna.

DJ: Ja, ampak religiozno življenje ni bilo nikoli do konca zatrto ali pa prepovedano ali kakor koli. To je kar potekalo. To je normalno potekalo s tem, da religija v javnem življenju ni imela nobenega vpliva, nobene vloge, nobene moči, ampak sicer je pa to versko življenje bilo dovoljeno in je tudi potekalo.

SV: Saj so bili prijatelji preko konfesije.

DJ: Ma ja, takrat je bilo veliko mešanih zakonov, ker je bila „bratstvo in enotnost“ ideologija, internacionalizem, mešanje kultur, mnogokulturnost vladajoča ideologija. Zato so se ljudje mešali. To so bile tragedije, kjer so bli mešani zakoni. Recimo tle v UK je tudi mož druge vere kod ona. Ni rečeno katera vera je, ampak on je bil druge vere. In polj so tudi sinovi bili, recimo eden je bil krščen tle, eden pa tam. Ali pa so se opredeljevali drugače. Tko da iz tega nastaja ta mračna nelagodna situacija polna nekih napetosti, polna nekih frustraciji. Vera je bla, zlasti v teh vojnah, zelo pomemben element. Zato je tudi nek poskus se navezat na Brechta. Delno s to škodo, ki jo skuša ta igralka Irena razumet. Pa ji je tko tuje. Ne more tega herojstva doumet.

SV: Irena in Marija razumem kot dva različna pola.

DJ: Irena je intelektualka, je igralka. Marija ima objektivne probleme. Irena ma pa subjektivne probleme, ima probleme z svojo duševnostjo, svojo psiho, bi rekel moderno urbano usodo neke ženske. Ona ima pa seveda probleme z objektivno stvarnostjo, z svetom, ki jo obkroža.

SV: Irena crkava, Marija pa uspeva.

DJ: Ja to je ta paradoks. Ta, ki im strašne probleme – objektivne – da jih premaguje, ona, ki ima pa subjektivne, je pa čedalje bolj ogrožena.

SV: Tema drame je tudi teater in svoje možnosti. Spleteno je kot igra v igri.

DJ: Točno to je. Je igra v igri, je pravzaprav igra ob teatru in je o tem, kako je pravzaprav stvarnost močnejša od teatra. Kako sta to dva svetova: teater je en svet, realnost, stvarnost, zgodovina je pa drug svet. In kako se ona dva pokrivata, oziroma eden drugega izzivata in navdihujeta. Tko kot stvarnost navdihuje teater, tako tudi teater daje stvarnosti oziroma življenju neko višjo obliko.

SV: Zanimivo se mi tudi zdi fenomen tematiziranje lastnega media – teatra in njegovih možnosti

DJ: Televizija je imela v devedesetih letih nečastno vlogo in še dandanes so te televizije naslednice teh nečastnih medijskih hiš. Pravzaprav niso bile sposobne neke objektivne resnice dojeti, ampak so se postavljale v službe svojih nacionalnih, političnih, finančnih, vojaških elit in so bile izpostave svojih armad. Televizija je bila reprezentant države, ni bila iskateljica neke človeške ali civilizacijske, neke širše resnice. Ni poskušala videti kaj se dogaja, ampak je poročala tko, da je potrjevala vedno sproti..

SV: Jaz se zgodovinsko ne spoznam tako dobro. A je bila tudi bosanska postaja?

DJ: So bile srbske postaje, so bile slovenske postaje, so bile hrvaške postaje. Predvsem so bile hrvaške in slovenske in srbske in ni bilo nikjer neke skupne.

SV: Bosanske ni blo posebne?

DJ: Bosanska je bila tudi. Bila je ena Juter, ki jo je ustanovil že prejšni premier Ante Marković. Ta je delovala neka časa v Beogradu, potem se je preselila v Sarajevo ampak so jo zatrli, so jo likvidirali vsi skupaj. Bosanci in Srbi in Hrvati so jo ubili.

SV: Vidil sem Dokumentarec BBC-ja The war of Jugoslavia. Tam kažejo predvsem hrvaške postaje, ki kažejo srbe kot neobrite in necivilizirane.

DJ: Četnike, ja, saj so bili. Zgodovinsko so to nasledniki četnikov, ustašev, teh fašističnih ali kvizličnih paradržavnih in državnih tvorb. Četniki so bili kraljevska formacija oziroma posebna kraljevska formacija.

SV: Saj so se proti partizanom bojevali.

DJ: Nekaj časa so se bojevali. Saj to je zelo neraziskano, še danes se ne ve, kaj je res s temi partizani in četniki. Pri ustaših je bilo pa jasno. Imeli so ustaško državo, ki je pa prisegla Hitlerju in tako naprej. Tko kot pri nas bela garda, oziroma belogardisti.

V teh najnovejših balkanskih vojnah so ta strašila, ti strahovi iz preteklosti, se pravi te ideje ustaške, četniške, partizanske itn. so pravzaprav še zmeraj napolnjevale prostor. Ker namesto njih ni prišlo čisto nič drugega. Ko je Titova ideja neke združene Jugoslavije enakopravnih bratskih narodov propadla, so prišle te stare ideologije na plano. To je v veliki meri recimo tema UK. Ker ona, ko hodi z vrečami iskat sinove, tam so ti čudni tipi, a ne.

SV: Šerif, Rambo pa Penicilin.

DJ: To so te para vojske, to so ti kvazi junaki, to so te pošasti, teh gospodarjev vojn, hlapci gospodarjev vojn. Taki parajunaki kot Arkan, pa Kapetan Dragan, takih je bilo cel kup. Pa recimo tale Glavaš tle v Slavoniji, Gotovina.

SV: Pa Mladić

DJ: Mladić je bil JLA. On je bil pač poglavar neke vojske, ki je v trenutku postala polj srbska vojska. Ampak to je bila regularna vojska JLA, ki se je potem ko so šli hrvati ven, pa bosanci oziroma muslimani ven, postala srbska.

SV: Ki so jih tudi izgnali?

DJ: Niso jih izgnali, ampak oni so sami šli, a ne. Saj so bežali, a ne. Leta 91 ko je ta vojska razpadala in so Slovenci bežali domov, in so Hrvati bežali domov, pa Makedonci – vsi so šli ven. So ostali samo srbi notri. Tako je bilo to.

SV: Ima UK tudi brechtovske otujitvene momente?

DJ: Ne v tem dobesedno brechtovskem smislu. Ampak že po sami strukturi pa dramaturgiji, po imenih recimo Penicilin, Rambo. To so vse izrazi od nekje drugod, to ni ime in priimek. Penicilin recimo je taka hecna zadeva. V srbsčini rečeš: „Jaz sem zate penicilin.“, zdravilo, ki ubije bakterije, nekdo, ki ubije bakterije. Jaz te osvobodim tvojih tebi nevarnim teles. A je to zdaj ideologija ali ne vem kaj. Penicilin je prispodoba. Rambo je pravzaprav slika nekega junaka iz nekih zapadnih holywoodskih filmov. Rambo 1, Rambo 2, Rambo 3.

SV: Rambo se sam bojuje proti celi vojski in jo premaga.

DJ: In jo premaga. To so neki psevdo junaki, ki so pa v bistvu klalci in zločinci. Koliko reči se pomeša v tem tekstu. Od teh teaterskih plasti te Irene pa do teh citatov Johna Donna, ki jih ona kar naprej citira pri svojih razmišljanjih.

SV: Kdo je John Donne?

DJ: John Donne je angleški metafizični pesnik.

DJ: Na strani 76. Vse kar je v narekovajih so teksti ki jih ona citira. Ta njena igralska glava je polna nekih citatov in med njimi so tudi citati Johna Donna. John Donne je tisti angleški metafizični pesnik, fantastičem, fantastičen. Poglej, to je cel citat:

„Ti, ki si on in ti, ki si ti, sta dvakrat on;
na njegovem mrtvem licu pol sebe vidiš;

On bil je le polovica; tako je z njimi,
ki prijateljstvo gradijo: postanejo eden iz dvojca brez krmarja.“

Tle sem dal njega noter, da se ta ideja te smrti pokaže. In ona se skozi s tem ubada in v bistvu polj znori tale ženska. Irena se mentalno izblede od tega hudega, od teh vojn, ker je ona zelo občutljiva oseba. To je pač ta glavna igralka, ki je polna nekih citatov in ona kar naprej se nečesa spomni in govori neke tuje besede. Ampak ona živi od teh besed. Te besede so se naselile v njej in ne grejo ven iz njej.

SV: V bistvu gre tudi za begunstvo. Feničanka pri Antigoni je tisti lik begunke.

DJ: Ona se reši. Na koncu je ona edina, ki pobegne iz tega pekla.

SV: Pri *Uganki korajže* gre tudi za begunstvo. Kam pa prispe ta družina?

DJ: Jaz sem mislil, da pridejo nekako v Ljubljano. Ni pa to čisto prepoznavno. Prepoznavno je v tem, da je ta Irena seveda slovenka. In zdaj Marija pride s temi svojimi.

SV: Marija je bosanka, ni pa jasno ali je hrvatica, muslimanka ali srbkinja.

DJ: Marija je točno to ime, ki jo imajo vse nacije. Razen, za muslimane, oni nimajo Marije. To je jasno, da ni muslimanka.

SV: Tudi ZN nimajo slavne vloge.

DJ: Ja da izkoristi ta sredstva zato, da ima dva biznisa s temi njenimi pletiljkami. Drugi je pa tisti biznis z barbeque.

SV: Saj to je verjetno najboljši način kako se tako grozne reči obdela: z določenim humorjem.

DJ: Saj v tem smislu mogoče malo na Brechta spominja.

SV: Brecht svojo junakinjo sodi, češ da je s svojo trgovino sokriva nad vojno.

DJ: Ona hodi za vojskami in jih oskrbuje in je seveda v funkciji te vojne. In ta vojna ji požre otroke.

SV: Lahko to velja tudi za Marijo na nek način?

DJ: Ona tam pripoveduje, kako sta z možem začela. Ona dva sta imela deponijo, ona sta delala s smetmi. Ona je imela biznis s smetmi. In polj se je to ustavilo, polj mož je nehal to. Ta vojna, ki je začela divljati vse naokoli je po eni strani najbrž preprečila ta biznis, po drugi strani ga je pa odvela, je pa on začel o enih drugih stvarerh razmišljati. Je pa ta nacionalizem prevzel in potem šel, sinovi pa za njim, vsak na svojo stran.

Ne ona ni bila v taki funkciji, tle se razlikuje njena zgodba od brechtove Ane Fierling. Ana enega za drugim zgublja. Ona misli, da ji vojna služi v bistvu pa vojna živi od nje in njenih otrok. Tle se mi zdi da je brechtova dialektika že porabljena. Jaz nisem mogel iti na to. Zame so bile druge značilnosti teh balkanskih vojn važne. Ta delitev po verah, ta moč te nacionalistične propagande, ki odvleka te ljudi v vojno in jim je dopovedovala, da so oni v odnosu na druge nacije prikrajšani, da se jim godi krivica, da jim grozi izginotje, genocid in ne vem kaj še vse. To so bili argumenti.

SV: To se zgodi Gušter Dankotu, ko skozi gleda televizijo.

DJ: No to je na parih mestih tle notri, v raznih situacijah. Pol pa ta pričevanja, Dino, ki pripoveduje o svojih izkušnjah med vojno v strahu. To so grozljive, direktne izkušnje, ki jih govori. Kako je bilo. V bistvu so se med sabo od groze streljali ti mladiči. Veliko več je bilo tistih, ki so se med sabo pobili, eni na druge streljali (SV: iz iste čete?) iz iste čete, kot pa so poginili na fronti.

SV: Je to dejansko tko bilo? Iz kakšnih motivov?

DJ: Dejansko je bilo tko. Iz straha, iz neznanja, mislim iz te groze, iz popolnega kaosa, ker ni znal z orožjem delati.

SV: To niso bile regularne čete.

DJ: Ne, nasprotno, to so bili tisti vpoklicani, aktivirani.

SV: Ravno sem se spomnil, da so na mejah z Avstrijo uvedli testiranje na smodnik, ker so se za vikend peljali ljudje na streljanje.

DJ: Pravzaprav so to bili tudi roparski pohodi. Oni so šli, saj je vseeno ali je bil na četniški ali ustaški strani, ali muslimanski, tam kjer je bil, so šli, so ropali, so pobili, so minirali hiše, so povlekli ven vse kar je bilo vrednega, se pravi belo tehniko, fridžidere, televizorje, so preiskali hišo za denar in zlatnine. Vse pokradli, vse poropali in pol so to pošiljali domov, ali na Hravaško, ali v Srbijo. To je bilo tako vikend roparstvo, a ne. Pobijanje tudi seveda. Eni so bolj se parili na pobijanje eni pa.., vsa ta vojna je privlekla iz ljudi najslabše, kar je bilo. Najslabše! Najslabše instinkte najbolj podle stvari, razumeš. Saj mnogi so polj imeli zaradi tega strašne psihične težave.

SV: Tudi slabo vest.

DJ: Ja seveda, saj so povsod svinjarije delali. Klali, posiljevali, mislim.. To so grozljive stvari ble. Mi si sploh ne moremo predstavljat. To je tko kot sred Afrike, tista Ruanda. Tam je milijon, tle pa 200 000.

SV: Glede delitve drame na tri dele z imeni Pogum, Strah in Nekaj tretjega, ste si nekaj mislili?

DJ: To je pravzaprav parafraza Kocbeka s *Strah in pogum*, kjer on opisuje vojno skozi ta pojma strah in pogum. Iz čisto drugega aspekta. Ampak jaz sem uporabil to njegovo sintagmo in sem dodal nekaj tretjega. Kaj je zdaj to tretje. Jaz bi temu rekel kaotični splet spominov, teh fragmentov iz preteklosti, ki jih človek ne more pozabiti. To so samo flashbacki, kjer se zgodbe polj šele skompletirajo, skozi te neke travmatične momente.

SV: A ste kot režiser režirali brechtovo *Mati korajžo*?

DJ: Ne nikoli nisem delal.

SV: Kaj pa sofoklejevo *Antigono*?

DJ: Ne tudi ne.

SV: Kakšen lik pa je Bodoči švicar?

DJ: Švicar je polj nek gastarbajter, ki dela tam, ki pride tja naznanjat tisto svadbo. To je nekdo, ki bo emigriral v Švico, nekdo ki bo šel v Švico delat. To zdaj ni več begunc, ker je konec vojne.

SV: Pri Sizifu je pa tko, da ni literarne predloge.

DJ: Ne tle ni dobesedne literarne predloge, je pač ta mitska figura, ki jo je uporabil Camus. On je imel te eseje o Sizifu. Rojen v Alžiru. Jaz sem bil na njegovem grobu, ki je nekje v Provanci. Čisto zapuščen grob, polj sem tam tisti grob malo urejal. Apologet absurda. Ta zgodba o Sizifu je pravzaprav zgodba nekega absurda, tko jo je pač poimenoval Camus, ki nima konca in ki nima smisla, nima nobene funkcije. Se pravi ta kazni grških bogov. Za Sizifa velja, da vali ta kamen in da nikoli ne more tega kamna prevaliti do vrha, ker ko pride do vrha, ta kamen pade dol. Na nek način je to pravzaprav, pri meni, v tem *Kdo to poje Sizifa?* je ta kamen njegova vest, njegova krivda. On

se te krivde ne zave. On misli, da je nima. On je bil en pevec, hotel je biti operni pevec, na radio je šel polj je pa tam vrtel tisto vojno muziko. Radio je pa propaganda mašina in mediji, ki daje vojski pogum, podporo, ki bodri, jim daje pogum da zdržijo in ki jih tudi navaja na maščevanje, jih šunta prav zoper druge. Za časa vojne ima radio izrazito ideološko in propagandno funkcijo. On je bil urednik za glazbeni program in je popolnoma jasno kaj je bil ta program, kaj je on tam vrtel za ene pesmi. In polj je pobegnil v inozemstvo in je tudi končal v Švici, v Zürichu. Ob začetku je on mislil – človek je itak nagnjen, da svojo krivdo ignorira. Druga stvar je pa, da v neki novi situaciji postanemo občutljivi za neke nijanse, neko novo občutljivost razvijemo. Rečemo tudi tisto, kar ni dobesedni umor, dobesedni zločin, dobesedno krivda, ki se jo da meriti z kazenskimi zakonitvami, „Ti si naredil to pa to, zato dobiš pet let, ali pa tri, za to dosmrtno ječe itn.“. Za neke stvari, ki so posredno povezani z zločini, ki so v bistvu umazane, ki so v bistvu nedostojne, se ob začetku ne počutiš krivega, ker nisi nobenega ubil. Ampak na nek način seveda si delal za morilce, bil si na njihovi strani, bil si vprežen v ta njihovi propagandni stroj. To je seveda dobesedno manjša krivda, ampak v nekem smislu je pa to tiste, kar pravzaprav pride po vsaki vojni: kesanje, spraševanje vesti, razmišljanja o udeležbi, razmišljanja o odgovornosti itn. To je pa tista zadnja faza, ki vsakega človeka, ki je bil vpleten v to čaka prej ali slej. Mora sam s sabo razčistit, kaj je počel, kaj je mislil, kaj je govoril, kdaj je bil tiho itn. Tudi če si samo tih, nisi nič naredil, ampak si samo tih medtem, ko se dogajajo strašne stvari okoli tebe, je to seveda tudi udeležba neke vrste. Tko da ta kompleks, ta kamen krivde je pravzaprav ta zadnji kamen v tej trilogiji. Eno je vojna, drugo so posledice vojne in tretje je ta etična dimenzija.

SV: Saj je to tudi edina, ki direktno postavi etično vprašanje.

DJ: Ja točno.

SV: V koliko ima to s Camusjevim Sizifom za upraviti?

DJ: Ni nobenih paralel med Camusjem pa med tem delom. Čisto nobenih. Razen tega, da je ta prispodoba Sizifa kot neke mitske figure.

SV: Že en čas je od tega, da sem prebral to Camusovo knjigo. Če se pravilno spomnim on pravi, da je treba kot Sizif, ki stoji za nas vse, to usodo nositi z dostojanstvom.

DJ: Ja, pri njemu je to bolj metafizično vprašanje, vprašanje človekove usode. Pri meni je bolj specifično stvar krivde. Tam je bolj eksistenca kot taka, usoda, cela ta človeška zgodba. Sizifovska zgodba je absurda v tem smislu, da pač se trudiš celo življenje, celo življenje nekaj gradiš, celo življenje poskušaš in sproti se ti stvari sesipajo, sproti se ti ruši, a ne.

Pri meni je pa izrazito to moralno breme, ali pa breme krivde, ki se je ne moreš znebit. Kjer misliš, da si ga razrešil, pa ga nisi razrešil, pa od začetka.

SV: OP v bistvu dobro gre v svojem okolju.

DJ: Ja ma, se kurba, ima ženske. Ampak seveda se tudi spominja svoje matere, to je tko ena taka polivalentna zgodba, ki je razbita, fragmentarna, ki ni enovita.

SV: A je to delo po vaše postdramatično v smislu Fischer-Lichte in Lehmann?

DJ: Ja to je postmoderna teater, ali pa postdramatični no. Jaz nisem ljubitelj teorije prevelik, ampak pravijo, da je nekako postdramatično. Tko so nekateri kritiki to ocenili. Tle vam svetujem, da greste v dramo in poiščete Mojco Kranjec, da vam da ona podlage.

8 Povzetek v slovenščini

Naloga, ki je zastavljena pri tem delu je obravnava dramske trilogije slovenskega avtorja Dušana Jovanovića z naslovom *Balkanska trilogija*. Vse drame koristijo mite in obravnavajo bosansko vojno med letom 1992 in 1995. Analiza trilogije poteka naveč ravneh: na eni strani gre za intertekstualno in komparatistično analizo posameznih dram, ki imajo neposredne in posredne literarne in tudi neliterarne predloge. Le te služijo Jovanovičevim dramam kot referenčni okvir, na kateremu gradi svoje lestne drame. Treba je pripomnit, da ima vsak drama v trilogiji posebno pozicijo in razmerje k besedilami, na katere se nanaša. Tako imamo pri prvi jovanovičevi drami z naslovom *Antigona* kar tri Drame iz grške antike, ki obravnavajo ta grški mit. Vrhu tega je v tem skopu obravnava klasike slovenske dramske zgodovine – *Antigona* Dominika Smoleta – obvezna. Analitični postoper je komparatističen. Sprva pride analiza vsebine ter osebja antičnih dram, po primerjalnem postopku pridejo sklepi glede razlik in podobnosti. Pri tej analzi se izkaže, da ima Jovanovičeva *Antigona* manj strukturnih podobnosti z slavno Sofoklejevo *Antigono* zato pa čim več z Aishilovo *Sedmerico proti Tebam* ter z Evripidejevimi *Feničankami*. Tudi pri primerjavi Jovanovičevega besedila z Smoletovo dramo je posopek podoben. Kratki predstavi Drame sledi komparatistični postopek in nato sledijo rezultati primerjave.

Druga Drama v *Balkanski trilogiji* se zopet na poseben način sklicuje na dramsko delo, tokrat pa na novejšo dramo. Kot da že naslov drame *Uganka korajže* za slutiti, gre za obravnavo Brechtove drame *Mati korajža in njeni otroci*. V primerjavi s prvo dramo trilogije pa je razmerje med referenčnim besedilom in *Uganko korajže* popolnoma drugo kot je bilo pri Antigoni. Medtem, ko je Antigona dejansko premestitev grškega mita z osebjem v sodobnost, imamo pri tej drami upravit s kompoyicijo, ki jo lahko poimenujemo kot „drama v drami“. V Jovanovičevi drami nastopa odrska skupina, ki imajo vaje za uprispodobitev Brechtovske drame. Sicer pa je kljubtemu mogoče v nekaterih likih videti premestitev brechtovskih karakterjev v sodobnost. Figure pa nimajo, kot pri Antigoni, istih imen, temveč spominjajo na figure iz Brechtove drame. Kljub aluzije pa so Jovanovičeve figure samostojne in deloma popolnoma drugačne.

Tretja drama trilogije z naslovom *Kdo to poje Sizifa* je najteže dojemljiva. Gre za „glazbeno dramo v treh delih“. Kot pri prvi drami trilogije imamo spet opravka z antičnim mitom, tokrat z mitom o Sizifu. V primerjavi s prvimi dramami pa ta drama nima dramskega besedila za predlogo. Obstaja pa besedilo, s katerim je vsaj po imenu junaka povezano in sicer Albert Camusova zbirka esejev *Mit o Sizifu* v kateri Camus razvije svojo filozofijo absurda. To domnevo pa Jovanović v osebnem pogovoru, ki ga je mogoče prebrati pod poglavjem 7, ni potrdil. Po strukturi pa je bližja drugi, ker imamo spet opravka z konstelacijo igre v igri. Glavni junak drame je operni pevec, ki je dobil

angažma za vlogo Siziofa v neki operi na operi v Kölnu. Drama se začne z vajami za predstavo, torej v bolj ali manj realistični situaciji, dogajanje pa postopoma preide v opero samo, tako da se tretji del dogaja že v operni predstavi. Glede zahtevnosti interpretacije in analize tega dela je tukaj analiza intertekstualnosti razširjena na intermedialnost, obravnavana pa je v posebnem poglavju.

Poleg primerjave z referenčnimi besedili gre za analizo tega, kako Jovanović pokaže različne aspekte vojne. Vsaki drami je posvečena posebna točka, ki se loti vprašanju opisa vojne. Tu se izkaže, da Jovanović v teh dramah nudi široki spektr vojnih motivov in za vojno tipičnih momentov. Jovanoviću torej uspe opisati vojno kot kompleksen fenomen.

Izkaže se da se drame bavijo z različnimi tematskimi in motivnimi sklopi glede bosanske vojne zgodnjih 90ih let. Prva drama se bavi z vojnimi spopadi, mesto Tebe simbolizirajo oblegani Sarajevo. V *Antigoni* imamo torej upravljanje z direktno vojno, s „bratomorstvom“, ki je uprispodboljeno v medsebojnem pobijanju bratov Eteokleja in Polinejka. Vojna je pokazana kot moški, mačistični fenomen pod katerem predvsem trpijo nastopajoče ženske figure. Druga drama je po vsebini časovno in tudi krajevno oddaljena od direktnih vojnih spopadov. V tej drami gre predvsem za vprašanje beguncev in begunstva, pa tudi za ekonomske aspekte vojne. Drugo temeljno vprašanje, ki je zastavljeno v tej drami, je vprašanje po nalogi in po možnostih gledališča kot družbene institucije, da didaktično vpliva na družbo. Tretja drama je časovno in krajevo še dalje oddaljena od vojnih spopadov v Bosni. Kraj dogajanja je Köln, čas dogajanja pa je že po koncu vojne. Tema te drame je vest, občutek dolžnosti, odgovornost in krivica. To so vprašanja, ki se včasih šele kasneje stavijo, ki pa so neizogibna.

Medsebojnemu razmerju med dramami trilogije je posvečena naslednja točka, v kateri so zapisane misli k določeni notranji logiki, ki jo je mogoče videti v trilogiji na več ravneh in osi. Na eni strani že omenjeni razvoj časovne ter krajevne distance k kraju in času vojnega dogajanja, ki je razvidljiv od prve do zadnje drame. Smiselno zaporedje je mogoče videti še na drugih ravneh. Drame same so uvrščene v zaporedju njihovega nastanka. Mogoče je pa tudi videti, da so drame posvečene dramskim poetikam. Tako se da reči, da je *Antigona* posvečena Aristotelovi Poetiki, *Uganka korajže* Brechtovi poetiki epskega gledališča, *Kdo to poje Siziofa* pa drami absurda. Tudi to zaporedje je smiselno po nastanku omenjenih gledaliških zvrsti. Tudi glede odnosa k referenčnim besedilom je mogoče videti smiselni razvoj znotraj trilogije. Tako ima *Antigon* kar več dramskih predlog, ki obravnavajo mit, glede osebja je pa tako, da imajo pri Jovanoviću nekatere nastopajoče osebe isto ime kot recimo pri Sofokleju. Druga drama sicer še ima dramo kot referenčni okvir, Brechtove osebe pa ne nastopajo več, Jovanovičeva figura igralke Irene igra Ano Fierling, ni je pa mogoče z Ano identificirati. Jovanovičeva Marija je sicer kot lik naslonjena na Brechtovo Ano Fierling, ni pa ista figura. Stopnjuje se ta oddaljenost razmerja k predlogami v tretji drami, kjer preprosto ni

dramske predloge, temveč kvečjemu filozofski esej kot bolj ali manj oddaljeno referenčno besedilo. Torej tudi v razmerju posameznih dram k predlogami je mogoče prepoznati smiselni razvoj. Teoretsko podlago tvori pojem intertekstualnost, ki mu je posvečena posebno poglavje. Obilnemu citiranju znanih besedil in namigovanju na druge tekste je posvečeno četrto poglavje z izborom dotičnih primerov. Iz praktični razlogov sta predložene dve perspektivi: makro- in mikroperspektiva. Medtem ko je pri makroperspektivi fokus na razmerju med referenčnimi besedili in dramami trilogije, gre pri mikroperspektivi za bolj ali manj direktno citiranje drugih besedil, kot na primer I Ginga pri *Antigoni*, ali Johna Donna pri Uganki korajže. Šesto poglavje predstavlja sklep iz pridobljenih vpogledov, takoimenovani conclusio. V sedmem poglavju sledi ranskript osebnega pogovora z avtorjem, ki ga je omogočil spoštovani Lado Kralj. Deveto in deseto poglavje predstavljata povzetek v nemščini ter angleščini, pod enajsto točko pa so še navedene krstne uprizoritve obdelanih dram.

9 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Dramentrilogie *Balkanska trilogija* | *Balkan Trilogie* des 1939 in Belgrad geborenen slowenischen Dramatikers Dušan Jovanović. Alle drei Dramen der Trilogie thematisieren den Bosnienkrieg und den damit zusammenhängenden Zerfall des Staates Jugoslawien. Sie sind zwischen den Jahren 1993 und 1997 entstanden. Neben einer ausführlichen Biografie, die aus einem autobiografischen Essay von Jovanović selbst schöpft, werden im Rahmen dieser Arbeit auch seine Arbeitsweise, sowie seine Bedeutung für die slowenische Dramatik und den slowenischen Kulturbetrieb besprochen. Es wird außerdem die Frage behandelt, welche Folgen der Krieg und der Zerfall des Staates für Jovanović persönlich hatte.

Die Dramen verbindet über das Thematische hinaus, dass sie allesamt bereits existierende Erzählungen und Werke als Referenztexte haben, wobei beim ersten und dritten Drama (Antigone, Sisyphos) antike Mythen in die Gegenwart transponiert und künstlerisch bearbeitet werden, das zweite Drama sich hingegen mit einem neuzeitlichen Klassiker beschäftigt (Mutter Courage).

Da das Verhältnis der einzelnen Dramen zu ihren Referenztexten jeweils ein besonderes ist, muss der Analyseprozess jedem Drama einzeln angepasst werden. Das erste Drama wird daher in einem komparatistischen Verfahren mit drei antiken Dramen und einem und einem Klassiker der slowenischen Dramengeschichte verglichen, die den Antigone-Mythos zum Thema haben. Hierbei werden sowohl Parallelen, als auch Unterschiede aufgezeigt. Das zweite Drama steht in einem diskursiven Verhältnis mit dem brechtschen Werk *Mutter Courage und ihre Kinder*, auch hier wird das Verhältnis zwischen den beiden Texten analysiert und aufgezeigt. Beim dritten Drama, welches im Unterschied zu den vorangehenden Dramen keinen Dramentext als Referenz hat, wird ein mögliches Verhältnis zu Albert Camus' Essayband *Der Mythos des Sisyphos* besprochen.

Neben dem Vergleich der Dramen mit ihren Referenztexten wird gezeigt, wie es Jovanović mit dem Mittel der Aktualisierung von Mythen gelingt, den Bosnienkrieg als komplexes Phänomen darzustellen. Dabei wird auch seine eigene antimilitaristische Haltung deutlich.

In einem eigenen Kapitel werden schließlich Gedanken zur Komposition der Trilogie selbst artikuliert. Dabei stellt sich heraus, dass die Dramen in einem besonderen Verhältnis zueinander stehen, dass es eine gewisse Logik in der inneren Struktur der Trilogie gibt, da die Dramen auf mehreren Ebenen miteinander korrelieren.

Anschließend an die Arbeit ist das Transkript eines persönlichen Gespräches mit Dušan Jovanović abgedruckt, das in Ljubljana in slowenischer Sprache geführt wurde.

10 Abstract

The present thesis is based on an analysis of the drama trilogy *Balkanska trilogija* | *Balkan trilogy* by the Slovene author of Serbian provenance Dušan Jovanović. The introductory biography relies on a autobiographical essay, published in collection of essays named *Paberki* | *Gleanings*. The authors importance in Slovenian cultural life, especially for performative arts is also dicussed.

The trilogiy contains dramas which originated between 1993 and 1997. All of them are dealing with the issue of the war in Bosnia and the associated collapse of Yugoslavia. The dramas of the trilogy are interconnected because they all use referential texts – dramas or narratives – as a basis. The first and the third drama refer to classical Greek mythology (the myths of Antigone and Sisyphus respectively), while the second refers to Brechts *Mother Courage and her children*. Although referring to other texts, the dramas are self-contained in reference to the referential texts, but also among themselves, forming the respective trilogy.

As the relation between each drama and its referential text is different for each case, it is necessary to apply the theoretical and practical method of comparison. The theoretical foundation of this thesis is to reveal the intertextual relation between each drama of the trilogy and its respective referential text(s) by comparing the material. In this process of comparison, similarities and differences are illustrated. Futhermore, it is shown, that Jovanović is able to portrait the Bosnian war as a complex phenomenon by relying on mythological narratives. It becomes clear that his position towards the war is antimilitarist.

A separate chapter finally deals with thoughts about the relations among the dramas of the trilogy themselves. Some coherent progression from the first towards the third drama is revealed, which can be understood as a logical structure inside the trilogy and among the particular dramas themselves.

A transcript of a personal interview with Dušan Jovanović is attached to the thesis. The interview took place in Ljubljana and was held in Slovenian language.

11 Uraufführungen

11.1 *Antigona*

Antigona wurde als erstes Stück der Trilogie aufgeführt. Die Uraufführung fand am 9.6.1993 im Theater an der Wien statt. Es handelte sich um eine Koproduktion mit den Wiener Festwochen und dem Drama SNG (Slovensko Narodno Gledališče) Ljubljana, dem slowenischen Nationaltheater.

Regie: Meta Hočevar. | Dramaturgie: Dušan Jovanović

Die slowenische Uraufführung fand am 15.10.1993 in der Oper in Ljubljana statt. Als Gastspiel wurde das Drama in mehreren Europäischen Städten aufgeführt, so etwa in

Skopje, am 9. und 10. Oktober 1993 im Rahmen des *18. MOT Festival*;

Bonn, am 16. Juni 1994 im Rahmen der Bonner Biennale

Bukarest, am 20. April 1995

Lissabon, vom 8. bis 12. September 1995 im Rahmen des Theaterfestivals *Encontros Acarte 95*

Kivik (Schweden), 4. bis 6. August 1995 im Rahmen des Exit '95

Am 14. Mai 1997 wurde das Stück zum hundertsten Mal am Slowenischen Nationaltheater in Ljubljana aufgeführt.

11.2 *Uganka korajže*

Uraufführung: 17.12.1994

Ort: SNG Drama Ljubljana | Slowenisches Nationaltheater Drama Ljubljana

Regie: Meta Hočevar | Dramaturgie: Tomaž Toporišič

11.3 *Kdo to poje Sizifa*

Uraufführung: 12.1.1997

Ort: SNG Drama Ljubljana | Slowenisches Nationaltheater Drama Ljubljana

Regie: Dušan Jovanović | Dramaturgie: Darja Dominikuš

12 Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

- AISCHYLOS 2003 Aischylos, *Sieben gegen Theben* | übers. v. Durs Grünbein; Frankfurt a.M.: 2003
- EURIPIDES 1931 Euripides, *Szenen aus den Phönizierinnen* | übers. Friedrich von Schiller; Vollmer Verlag, Wiesbaden-Berlin: 1931
- JOVANOVIĆ 1997 Jovanović Dušan, *Balkanska trilogija*; Cankarjeva založba, Ljubljana: 1997
- JOVANOVIĆ 1996 Jovanović Dušan, *Paberki*; Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana: 1996
- JOVANOVIĆ 2007 Jovanović Dušan, *Svet je drama*; Mladinska knjiga, Ljubljana: 2007
- SMOLE 1975 Smole Dominik, *Antigona I*, in: *Dominik Smole, Primož Kozak, Gregor Strniša - Drame*; Mladinska knjiga, Ljubljana: 1975
- SOPHOKLES 2007 Sophokles, *Antigone* | übers. v. Wilhelm Kuchenmüller; Stuttgart: 2007

SEKUNDÄRLITERATUR

- ACKERMANN 2009 Ackermann Marion, *Drei – das Triptychon der Moderne*; Ostfildern: 2009
- BECKER, BEHAM 2006 Becker Jörg, Beham Mira, *Operation Balkan: Werbung für Krieg und Tod*; Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft: 2006
- BENJAMIN 1971 Benjamin Walter, *Was ist episches Theater?*; In: Rolf Tiedemann u.a. (Hrsg.): *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M: 1971
- BITI 2001 Biti Vladimir, *Literatur und Kulturtheorie – Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*; Hamburg: 2001
- BITTERMANN 1994 Bittermann Klaus, *Serbien muss sterben*; Berlin: 1994
- BOROVNIK 2005 Borovnik Silvija, *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*; Ljubljana: 2005
- BRECHT 1980 Brecht Bertold, *Mutter Courage und ihre Kinder*; Frankfurt a. M. 1980
- BRECHT 1967 Brecht Bertold, *Gesammelte Werke in 20 Bänden, Band 16 – Schriften zum Theater 2*; Frankfurt a.M.: 1967
- BUDEN 2007 Buden Boris, *Die Erfindung der Balkankunst* in: *Die Balkan-Trilogie*, BABIAS Markus, BLOCK René [Hg.]; München: 2007
- BUTLER 2001 Butler Judith, *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*; Suhrkamp, Frankfurt a. M: 2001
- CAMUS 2005 Camus Albert, *Der Mythos des Sisyphos*; Reinbeck bei Hamburg: 2005
- CARSTENSEN 1992 Carstensen Richard, *Griechische Sagen*; München: 1992
- CHOO 2006 Choo Geum Hwan, *Intertextualität in Botho Strauß' Dramen*; München: 2006
- DESTOVNIK-KAJUH 1981 Destovnik-Kajuh, Karel, *Moja pesem*; Mladinska knjiga, Ljubljana: 1981
- DONNE 1990 Donne John, in: *John Donne – The Major Works*; CAREY John [Hg.]; Oxford

- Univesity Press, Oxford u.a.: 1990
- FISCHER-LICHTE 2004 Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*; Frankfurt a. M.: 2004
- FRIDL 1997 Fridl Ignacija, *Kdo to muči Balkan*; in: *Literatura* Nr. 9; Ljubljana: 1997
- HOLTHUIS 1993 Holthuis Susanne, *Intertextualität : Aspekt einer rezeptionsorientierten Konzeption*; Tübingen: 1993
- IHWE 1972 Ihwe Jens [Hg.]: *Literaturwissenschaft und Linguistik – Ergebnisse und Perspektiven. Band 3*; Frankfurt a.M.: 1972
- INKRET 1981 Inkret Andrej, *Drama in teater med igro in usodo*; in: Dušan Jovanović, *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*; Ljubljana: 1981
- KERMAUNER 1997 Kermauner Taras, *Skoz kaos babarstva in nič posmoderne na drugo stran* (in: Dušan Jovanović, *Balkanska trilogija*: S 131 – 151); Ljubljana: 1997
- KLOTZ 1992 Klotz Volker, *Offene und geschlossene Form im Drama*; Hanser, München: 1992
- KOS 1980 Kos Janko, *Avantgarda in Slovenci*; In: *SODOBNOST* Nr. 8/9: 748ff: 1980
- KOS 1996 Kos Janko, *Pregled slovenskega slovstva*; DZS, Ljubljana: 1996
- KRALJ 2005 Kralj Lado, »Sodobna slovenska dramatika.«; in: Slavistična revija 2005 Nr. 2 S 101 – 117; online abrufbar: (<http://www.srl.si/arhiv/2005-02/pdf/kralj.pdf>)
- KRISTEVA 1972 Kristeva Julia, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik – Ergebnisse und Perspektiven, Band 3*; [Hg]: IHWE Jens; Frankfurt a. M. : 1972
- KULJIĆ 2010 Kuljić Todor, *Umkämpfte Vergangenheiten*; Berlin : 2010
- LACHMANN 1990 Lachmann Renate, *Gedächtnis und Literatur*; Suhrkamp, Frankfurt a. M. : 1990
- LEHMANN 1999 Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*; Verlag d. Autoren, Frankfurt a. M. : 1999
- MAPPES-NIEDIEK 2003 Mappes-Niediek Norbert, *Balkan Mafia; Staaten in der Hand des Verbrechens – eine Gefahr für Europa*; Ch Links Verlag, Berlin: 2003
- MAPPES-NIEDIEK 2005 Mappes-Niediek Norbert, *Die Ethno-Falle*; Ch. Links Verlag, Berlin : 2005
- MEIER 2001 Meier Viktor, *Jugoslawiens Erben*; München 2001
- MÜLLER 1982 Müller Klaus-Detlef, *Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“*; Frankfurt a. M. : 1982
- NÜNNING 2008 Nünning Ansgar [Hg.], *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*; 4.Aufl. Stuttgart : 2008
- POGAČNIK 2001 Pogačnik Jože, BOROVNIK Silvija, DOLINAR Darko u.a., *Slovenska književnost III*. Ljubljana : 2001
- SEIDENSTICKER 2001 Seidensticker Bernd [Hg.], *Mythos Sisyphos : Texte von Homer bis Günter Kunert*; Leipzig : 2001
- SIMHANDL 2007 Simhandl Peter, *Theatergeschichte in einem Band*; ??? : 2007
- STEINER 1988 Steiner George, *Die Antigonien*; Wien : 1988
- THOMAS 2009 Thomas James, *Script Analysis for Actors, Directors, and Designers*; Amsterdam

u.a. : 2009

- TOPORIŠIČ 2007 Toporišič Tomaž, *Ranljivo telo teksta in odra*; Ljubljana : 2007
- WÄGER 1993 Wäger Elisabeth, *Wohin soll man da? Immer in sich Zuflucht nehmen!*; Wien : 1993
(Programmheft Wiener Festwochen 1993)
- WALTHER 2004 Walther Lutz; HAYO Martina [Hg]: *Mythos Antigone. Texte von Sophokles bis Hochmuth*. Leipzig : 2004
- WILHELM 2008 Wilhelm Richard; *I Ging*; München : 2008
- ZIMMERMANN 1993 Zimmermann Christiane, *Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst*; Gunter Narr Verlag Tübingen : 1993

ZEITUNGEN

- Der Standard 12./13. 6. 1993
- Salzburger Nachrichten 14. 6. 1993
- Wiener Zeitung 15. 6. 1993

ELEKTRONISCHE QUELLEN

- http://www.maska.si/en/publications/transformacije_series/the_pupilceks_have_arrived_40_years_of_the_pupilija_ferkeverk_theatre/ (aufgerufen am 2.8.2011)
- <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/40-let-gledalisca-glej/244322> (aufgerufen am 2.8.2011)
- <http://www.dlib.si/v2/Details.aspx?&URN=URN%3aNBN%3aSI%3adoc-63WY72UY> (aufgerufen am 10.8.2011)
- <http://www.aksioma.org/generalita/index.html> (aufgerufen am 10.8.2011)
- http://www.sigledal.org/geslo/Dušan_Jovanović (aufgerufen am 10.8.2011)
- http://www.maska.si/en/publications/transformacije_series/the_pupilceks_have_arrived_40_years_of_the_pupilija_ferkeverk_theatre/ (aufgerufen am 2.8.2011)
- <http://www.rtv slo.si/kultura/oder/40-let-gledalisca-glej/244322> (aufgerufen am 2.8.2011)
- <http://www.mumok.at/fileadmin/files/Presse/wiederundwider/wiederundwiderperformanceappropriatedD.pdf> (aufgerufen am 7.11.2011)
- http://volksbuehne-berlin.de/download/File/pdf/KK_Programm_Online.pdf (aufgerufen am 7.11.2011)
- <http://www.aksioma.org/name/index.html> (aufgerufen am 7.11.2011)
- http://www.mladina.si/tednik/200433/clanek/slo-tema--jure_trampus/ (aufgerufen am 7.11.2011)
- <http://www.youtube.com/watch?v=VcFNUHUKdAc> (aufgerufen am 7.11.2011)

<http://www.abcgallery.com/K/kahlo/kahlo43.html> (aufgerufen am 6.12.2011)

http://www.klassik-heute.com/kh/6kuenstler/bio_i_2630.shtml (aufgerufen am 12.12.2011)